

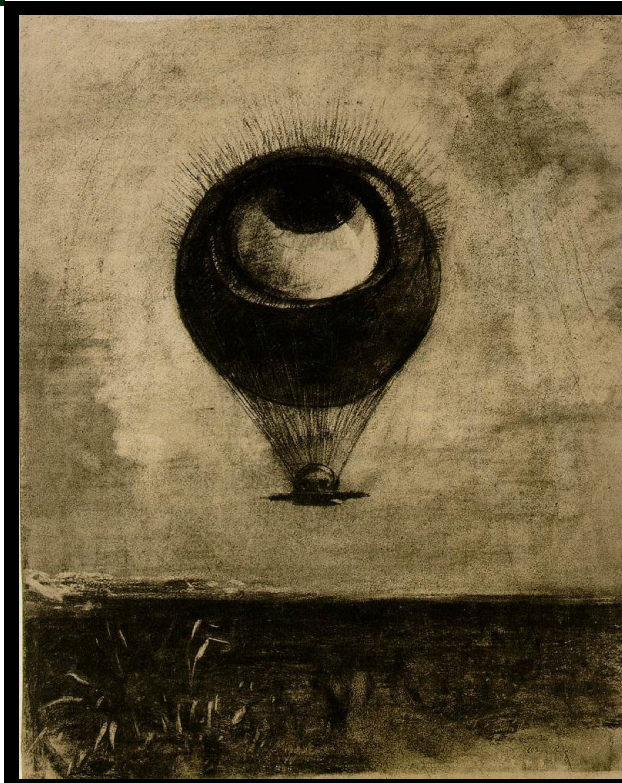
Марія МОКЛИЦЯ



МОДЕРНІЗМ як структура:

Філософія
Психологія
Поетика

МОДЕРНІЗМ



М. Моклиця

МОДЕРНІЗМ ЯК СТРУКТУРА:
ФІЛОСОФІЯ. ПСИХОЛОГІЯ.
ПОЕТИКА

Луцьк

Редакційно-видавничий відділ
Волинського державного університету
ім.Лесі Українки

2002

ББК 85.03-022+83.3-022
М 74

Це друге, змінене і доповнене видання монографії, яка вийшла друком 1998 року. У монографії вперше Модернізм розглядається як цілісність (епоха) в історії європейської культури. Структуризацію епохи здійснено на основі структури психіки. Пропонується психологічний ключ до вирішення багатьох проблем російського та українського модернізму. Оригінальні концепції, сміливі думки, полемічна загостреність і водночас наукова рунтовність - характерні риси дослідження.

Для науковців-гуманітаріїв, усіх, хто цікавиться модернізмом у будь-якому його прояві.

М

4603020000-016 Без оголошення
98

ISBN 966-7294-36-6

Моклиця Марія Василівна

МОДЕРНІЗМ ЯК СТРУКТУРА: ФІЛОСОФІЯ. ПСИХОЛОГІЯ. ПОЕТИКА

Редактор і коректор В.Голюк

Редакційно-видавничий відділ Волинського державного університету
ім.Лесі Українки (263025 Луцьк, пр.Волі, 13), 2002

Здано на складання

до друку 02.03.98.

Формат 60x84/16 Папір_____ Гарн._____ Друк
офсетний.

Обсяг 22 обл.-вид. арк.

Наклад_____ пр.

Вид. №16. Ціна за домовленістю.

Підп.

Назва і адреса друкарні

Зам._____

Моклиця М.В.

M74

МОДЕРНІЗМ ЯК СТРУКТУРА: ФІЛОСОФІЯ.
ПСИХОЛОГІЯ. ПОЕТИКА. – Луцьк: Ред.-вид. відд.
Волин. держ. ун-ту
ім. Лесі Українки, 2002. – с.
ISBN

У монографії вперше Модернізм розглядається як цілісність (епоха) в історії європейської культури. Структуризацію епохи здійснено на основі структури психіки. Пропонується психологічний ключ до вирішення багатьох проблем російського та українського модернізму. Оригінальні концепції, сміливі думки, полемічна загостреність і водночас наукова рунтовність – характерні риси дослідження.

Для науковців-гуманітаріїв, усіх, хто цікавиться модернізмом у будь-якому його прояві.

4603020000–

M 016 98

ББК 85.03-022+83.3-022

Без оголошення

П Е Р Е Д М О В А до другого видання

З часу першого видання книги минуло кілька років, які дають змогу подивитися на написане з деякої відстані. Концепція модернізму, запропонована в цій монографії, пройшла через різні форми апробації і, на мій погляд, підтвердила свою спроможність працювати практично. І все ж час вносить свої корективи. Залишаючи основний текст першого видання майже без змін, вважаю за потрібне вилучити з нього деякі розділи, а натомість - додати той матеріал, який накопичувався після видання книги. Саме він утворив новий, четвертий розділ монографії. В ньому використані статті, які здебільшого вже були опубліковані у різних журналах та збірниках, але ці видання, як правило, малотиражні і не відомі широкому читачеві, за винятком хіба кількох публікацій.

П Е Р Е Д М О В А до першого видання

Якщо вдуматись уважно у назву пропонованої читачам книги, то можна відчути певну невідповідність між її назвою і жанровим визначенням. Ця невідповідність справді існує. Наукова монографія – вузькоспеціальне дослідження. У назві, як правило, відображається головний об'єкт дослідження, аспект його вивчення. Автор визначає жанр як монографію, хоч у назві зафіксовано об'єкт, що розширює предмет вивчення до невизначених обсягів: модернізм, філософія, психологія, поетика. Важко навіть сказати, до якої галузі належить дослідження: мистецтвознавство? літературознавство? філософія? психологія? З цього приводу автор мусить дати хоч деякі, найбільш необхідні, пояснення.

Можна було б використати наявні форми пояснення. Скажімо, дослідження зроблено на межі кількох наук (а саме: філософії, психології, літературознавства). Відомо, що на межі наук завжди працювали дослідники, що саме тут сутність якихось найбільш складних явищ постає більш чітко і виразно. Це один з варіантів пояснення. Можна використати інший: філософія і психологія формують методологію дослідження у галузі літератури. Знову-таки, виникає потреба уточнити одразу: якої саме літератури (період, національна приналежність, жанри тощо)? Але до цього пояснення потрібне ще одне: головний об'єкт дослідження – модернізм – перебуває в межах принаймні всієї європейської культури. Мабуть, маються на увазі не лише дві літератури і не лише літератури, а й все те, що асоціюється зі словом модернізм? Якби дослідник намірився зробити об'єктом свого дослідження епоху в історії культури, до якої галузі наук ми мали б його віднести? Такі спроби завжди існували, але завжди їх кваліфікація визначалась головною спеціальністю автора. Дві для нас у певному сенсі зразкові роботи такого масштабу: книга О.Лосева про епоху Відродження¹ і дослідження епохи Бароко,² зроблене на українському матеріалі А.Макаровим, належать до різних галузей наук: до філософії і мистецтвознавства, але між ними дуже багато спільного на концептуальному рівні.

XX століття у галузі гуманітарних наук поміжінших прикмет має одну, ще недостатньо поціновану: виникає безліч наук не просто на межі існуючих, а на основі їх органічного синтезу. Не можна сказати, що структуралізм існує на межі філології і математики (хоча певною мірою це так). Найточніше

було б сказати, що структуралізм виник внаслідок органічного синтезу мовознавства, літературознавства і точних наук. Герменевтика – теж наука порубіжна, але в ній філософія, літературознавство і мовознавство досягли такого щільного з'єднання, що вже зникла з поля зору межа, те порубіжне місце, де виникла ідея науки. Нова наука починає своє існування з того, що усвідомлюється наявністю якогось нового об'єкта дослідження. Якщо у галузі точних, природничих і значною мірою суспільних наук новий об'єкт, до певного часу невідомий, просто відкривається або утворюється у процесі розвитку суспільства, то у галузі власне гуманітарних наук все значно складніше. Вивчаючи людину і все, що визначається світоглядом і психікою людини, ми постійно відкриваємо якісь нові аспекти дослідження. І тут особливо негативним явищем може стати та вузька спеціалізація, про яку у свій час так влучно написав Х.Ортега-і-Гасет: "Він (вузький спеціаліст – М.М.) з усього того, що повинна знати освічена людина, знає лише одну науку, і навіть у цій науці знає лише ту маленьку ділянку, яку активно досліджує. Він навіть проголошує як чесноту своє незнання всього, що лишається поза його вузькою науковою ділянкою, і всіх, хто цікавиться суцільністю знання, називає дилетантами. ...раніше можна було поділяти людей просто на освічених і неосвічених, на більш-менш освічених і більш-менш неосвічених. Але спеціаліста не можна підвести під жодну з цих категорій. Він не є освічений, бо він буквально не знає нічого, що лежить поза його спеціальністю, проте він не є неосвічений, бо ж він "науковець" і знає дуже добре свою частку всесвіту. Доводиться сказати, що він – учений неук..."³ Вузька спеціалізація загрожує втратою головного об'єкта дослідження: зникненням з поля зору тієї цілісності, якою завжди, попри складність і розмаїття людських проявів, є людина.

Сьогодні особливо гостро відчувається, що літературознавці (мистецтвознавці), які не користуються на професійному рівні психологією і філософією, а з іншого боку – психологи і філософи, які професійно не володіють теорією та історією літератури, наче випускають з поля зору щось найважливіше. Ще у 50-і роки психоаналітик Жак Лакан стверджував: "Чого б не домагався психоаналіз – чи зцілення, чи професійної підготовки, чи дослідження, – середовище у нього єдине: мова пацієнта". "Отже, ми біля підніжжя стіни – стіни мови".⁴ Не менш чітко і певно висловився філософ Х.Г.Гадамер: "Мова виходить із свого окказіонального крайнього положення і стає у центр філософії".⁵ Тобто, вже досить чітко виявив себе процес, який вимагає від вченого-гуманітарія будь-якої галузі володіти на професійному рівні такожі філологією.

Ми часто, звично вживаємо формулу: "література і мистецтво". Якщо замислитись, вона досить парадоксальна. Чому – і? Хіба ж не зрозуміло, що література – це мистецтво, мистецтво слова? Чому ми воліємо називати її окремо, вилучати з переліку видів мистецтва? До речі, в ті часи, коли мистецтвами опікувались парнаські музи, до мистецтв належала лише поезія. Проза обслуговувала інші сфери: філософію, історію. В останні століття мистецтво слова все певніше асоціюється з художньою прозою. Принаймні, поезія вже давно не претендує на трон головної музи. Література – це мистецтво, але особливе – пояснюють іноді існування формули зі сполучником "і". Так, особливе, але хвіба кожен вид мистецтва – не особливий? Музика? Живопис? Архітектура? Кожен знавець музики чи живопису з пафосом буде

запевняти, що це мистецтво особливе, і матиме цілковиту рацію. Іноді, зачепившись за неоговорену фразу, деякі інтелектуали зараховують її до ідеологем і категорично стверджують: ніяких “і” бути не може! Але тут змагались з кимось марно: ми казали і казатимем: “Література і мистецтво”, і ніхто нікого не переконає в тому, що так висловлюватись не можна. Очевидно, що ця формула не відмежовує літературу і не ставить її в особливе, вище чи нижче положення, а вказує на якийсь надлишок. Література – мистецтво з додатком, з якоюсь зайвиною, яка не є власне мистецтвом. Художня література – це не тільки мистецтво слова, це також психологія і філософія людини, яка об’єктивується у слові. Інших форм об’єктивації світогляду і психіки людини, ніж через посередництво слова, не існує. Один час психологія вивчала реакції, але згодом переконалась, що тут краще досліджувати тварин. Об’єктивація внутрішнього світу у формі реакцій – це виявлення спільного для психіки людини і тварини. Там, де починається властиво людське, нам не оминати сферу мови. У кожному творі мистецтва відбивається світогляд і психологія автора, але в мистецтвах не-словесних вони залишаються за кадром. У художній літературі, особливо літературі ХХ століття, вони знаходяться у кадрі. Письменник мусить зробити власний світогляд і характер предметом рефлексії, інакше він не втілить почуття у слово. Але крім почуттів література має думки, думки у формі думок, у формі зафіксованого процесу мислення (парадокси, суперечки, внутрішні монологи, ідейна спрямованість твору тощо). Письменник об’єктивує власні світогляд і психіку. Якщо об’єктивує свідомо – це першорядний митець або митець, якого критики називають інтелектуалом чи митцем розумового складу. Якщо творчість його спонтанна, глибоко не усвідомлена, об’єктивація світогляду і психіки все одно відбувається, але тоді вони можуть вступати у суперечність з формою і змістом написаного. Якщо література – це мистецтво слова, відображення психіки і світогляду людини, то очевидно, що повинна існувати наука, яка тримає у полі зору всі ті аспекти внутрішнього і зовнішнього життя людини, які втілюються у слові. Наука, яка вивчає художню літературу одночасно у філологічному, філософському і психологічному аспектах. І ця наука повинна розміститись не на межі наук, а у центрі гуманітарних наук, тому що лише таким чином дослідник може, досліджуючи часткове, не втратити з поля зору цілісність, яка зветься людиною.

Таким чином, об’єктом цього дослідження є Модернізм як епоха в історії європейської культури. Пам’ятаючи мудрі застереження, ми не намагались охопити те, що охопити неможливо. Ми зробили спробу знайти таку точку у ландшафті, з якої відкривається широка панорама. Розмаїття, сукупність дерев, кущів, боліт, озер і річок перетворюється на довершений краєвид, на цілісну картину, збалансовану структуру, сутність якої не можна осягти, не побачивши її ні разу з висоти пташиного польоту.

В С Т У П

Відомий герменевтик, знавець історії термінів Х.Г.Гадамер висловив таку думку: “понятійна система, в якій розгортається філософування, завжди володіла нами так само, як визначає нас мова, в якій ми живемо. Усвідомити цю визначеність мислення поняттями – цього вимагає сумлінність думки”.⁶ Це твердження особливо актуальне для гуманітарних наук колишнього Радянського Союзу, науковці якого багато десятиліть робили дослідження, користуючись не термінами, а міфологемами певного змісту. Науковим терміном поняття стає лише тоді, коли слово втрачає багатозначність (або кожне із можливих значень чітко визначене) і оцінковість. І навпаки, термін, який набуває оцінковості, одразу втрачає свою термінологічну дієздатність. Процес перетворення термінів на оцінкові категорії – це тотальна, глибинна ідеологізація науки. Наука перестає бути наукою, тобто неупередженим пізнанням, вона стає знаряддям ідеологічної боротьби і пропаганди. Термінологічний апарат гуманітарних наук дуже легко міфологізується, дуже важко, протягом довгого часу, зусиллями тисяч людей, деміфологізується. Ми здебільшого користуємось не термінами, а міфологемами, які розкладають нібито наукові поняття на дві морально-етичні полиці: погане (вороже, деструктивне, регресивне тощо) і добре (відповідні антоніми). Якщо уважно прислухатись навіть до таких, здається, цілком нейтральних слів, як зміст і форма, неважко почути помітне емоційне забарвлення. Зміст – поняття, яке викликає найпоштивіше ставлення, це щось дуже поважне, дуже важливе. У слові форма вчувається щось легковажне, другорядне, навіть претензійне. Той, хто має добре натренований ідеологічний слух, відразу скаже, що важливіше, зміст чи форма. А вже слідніе від слова форма поняття – формалізм – забарвлене так виразно, що й сліпий помітить. Хоча боротьба з формалізмом, здається, вже давно за горами, сприйняття формалізму як чітко негативного явища зосталось без змін. Останнім часом, щоправда, перечитавши формалістів, деякі науковці намагаються поміняти слова місцями, мовляв, не зміст головне, а форма (що буває без форми?), але оцінковість не зникає від переміни знаків. А до тої пори, поки оцінковість існує, не варто сподіватись, що ми з допомогою цих слів зможемо дійти до справжньої суті проблеми, яка за ними криється.

У тому, що слово модернізм має зловісну барву, довго переконуюват нема потреби. Модернізм і всі його “ізми” (експресіонізм, футуризм та інші) викривались так довго, такими величезними зусиллями стількох науковців, що міф про модернізм засвоївся навіть пролетарями й селянами з лікнепівською освітою. Чуже, вороже, гниле, буржуазне мистецтво. Навіть ті, хто у згоді з новим часом від деякої пори домагається безсторонності у дослідженнях, не можуть втриматись від того, щоб не викрити хоч що-небудь у модернізмі або модерністів.⁷ Чи не тому (вже стільки часу розділяє нас і добу модернізму!) ми до сих пір не усвідомили очевидного: що це епоха в історії європейської культури, нічим не гірша і не менш масштабна, ніжвсі попередні епохи. А вже про те, щоб, згідно з усталеною традицією, почали всі писати Модернізм

(так само, як Ренесанс, і навіть Бароко, завдяки ентузіазму А.Макарова), і мріяти не доводиться. До речі, невеличка, але дуже красномовна деталь: велика буква наче прикипіла до Ренесансу і Просвітництва, а от Бароко, Романтизм, навіть Класицизм – якимось цураються цієї величі. І тут попрацювала рука художника-ідеолога, тасуючи епохи згідно з лише їй відомому табелю по ранги.

І все жслово модернізм не дається до повного замальовування у похмурі тони. Модерн, модерний, новий, модний, – як не муштруй свідомість, а вона вловить у цих словах щось притягальне, престижне. Тому ідеологи і висмикнули з епохи ще одне слово, більш податливе для негативного навантаження, перетворили його на робочий синонім модернізму: декадентство. Це слово само провокує на створення міфу про загнивання та відмирання буржуазної культури. У такому саме тлумаченні міф про декадентство і набув, з легкої руки науковців, поширення: гарно рухався і добре працював. Нікому і в голову не приходять, що декаданс – цілком природний, закономірний, неминучий етапу розвитку суспільства, етапзаміни одних суспільних ідеалів (цінностей) на інші. Якби не було декадентства у Росії 80-90-х років, народницький рух не перейшов би у марксистсько-ленінський революційний. Так що радянські ідеологи мусили б відчувати до декадентства свого роду вдячність... Але боротьба з буржуазним мистецтвом переважила. Декадентство як ідеологему гріх було втрачати. Запитай людину, яка вперше чує це слово, що воно може означати, і навряд чи хто вкаже на позитивне значення. Запад він і є захпад, що тут може бути доброго? Ще одному синоніму слова модернізм пощастило більше, можливо тому, що воно мимоволі викликало таємні симпатії саме у радянських ідеологів: авангард (авангардизм). Воно вціліло у борні проти буржуазного мистецтва, виявилось сьогодні найменш забарвленим, майже нейтральним. Тому не дивно, що деякі науковці останнього десятиліття (В.С.Турчин, наприклад⁸) надають перевагу слову авангард, а не модернізм. Це зрозуміло, але погодитись на таку заміну неможливо, оскільки значення слова авангард суперечить назві епохи (а нам у першу чергу потрібна назва епохи). Авангард – це певний тип взаємодії наступного явища з явищем попереднім. У будь-якому суспільному русі існує своєрідний баланс руйнівних і конструктивних цілей. На етапі становлення перемагають руйнівні, на етапі визнання – конструктивні. Але загалом у явищі може все ждомінувати одне чи друге. В авангарді відчутна домінанта руйнівних цілей, вони на першому плані. Якщо бути точними у висловах, то авангардними у літературі були лише експресіонізм і футуризм (загалом у мистецтві дрібних рухів і угруповань авангардного спрямування більше). Знову-таки, щоб уникнути нового етапу ідеологізації, мусимо полишити слово деструктивний (хоча як антонім конструктивному воно найбільш доречно): надто певно забарвлене, вже не відмиєш від негативного. Є велика спокуса викривати авангард за деструктивність. Звісно, у кожному явищі (все воно – людське) намішано всього, негативного теж достатньо. Але у науковій термінології мусять бути поняття, які позначають природний процес, закон життя, що знаходиться поза етикою: не зруйнувавши застаріле, не побудуєш нове, не звільнивши поля від хмизу, не засієш зерном. Без

руйнації (деструкції) нема зміни. Руйнувати можна по-різному, з різною метою тощо, тому морально-етична оцінковість зрештою неминуча. Але якщо ми не винесемо з цього поля хоч одну не навантажену етикою пару понять, ми ніколи не побачимо явища таким, яким воно є насправді. Наше ставлення визначатимуть емоції, які завжди однаково відгукуються на деструкцію. Крім того, позитивний зміст слова конструкція формується завдяки негативності його антоніму. Конструкція без деструкції неможлива, вже тому ми повинні були б прийняти обидва слова як рівноцінні.

Прикметна також історія такого невинного поняття, як метод. У всьому світі слово дуже поширене, жодне дослідження без нього не обійдеться. У нас теж колись слово було вельми шановане (ще більш шановане – методологія). У 20-і роки термін метод навантажили ідеологією так, що й зовсім сховали. Це не означає, як вважає М.Ільницький,⁹ що термін метод винайшли творці вульгарного соціологізму. Творці вульгарного соціологізму мало що винайшли, вони просто і безхитрісно використовували з цілком певною метою все, що потрапляло під руки. До речі, слово метод поширилось раніше, ніж поняття соціалістичний реалізм, а їх остаточне зрощення сталося ще пізніше, вже у 60-і роки, коли зусиллями таких літературознавців, як Д.Марков,¹⁰ Б.Храпченко,¹¹ Б.Сучков¹² та інших була винайдена теорія соціалістичного реалізму як відкритої естетичної системи. З тої пори треба було лише взяти до відома, що все те, що пишемо ми і наші друзі (кого ми до них зарахуємо) – соціалістичний реалізм, а те, що пишуть наші вороги – модернізм чи щось на зразок цього. Як тільки поняття художній метод зросло з поняттям соціалістичний реалізм (метод всіх методів), термін зник, лишилась ідеологема. Тому не дивно, що критики, як нарікав наприкінці 80-х років Д.Марков,¹³ перестали вживати слово метод. А навіщо? Хіба є потреба кожного, про кого пишеш, називати соціалістичним реалістом? Це й так зрозуміло. Почали обминати поняття метод і літературознавці. У 70-80-і роки це було сміливою позицією, виявом спротиву тотальній ідеологізації науки. Кожен науковець, який поважав себе, намагався позбутись хоча б найочевидніших ідеологем.¹⁴ Останнє десятиліття, яке почалось зі скандального викриття соціалістичного реалізму, позначене, як і у всьому, переміною оцінкових знаків. Раніш метод був на полиці позитивів, тепер його закинули на протилежний бік. Зараз вживати слово метод – це, користуючись жаргонізмом, “засвічуватись”, оприлюднювати свою таємну симпатію до ортодоксів, які й, відходячи у кращий світ, з останніх сил шепчуть: “Соціалістичний реалізм – найкращий метод”. Тому не дивно, що більшість науковців тримається од гріха подалі, обходячи поняття художній метод десятою дорогою.¹⁵ Воно б і нехай (слів не жаль, їх багато), якби натомість почали вживати інший термін. Але ні – зробили вигляд, що і явища нема, не існує нічого такого в літературі і мистецтві, що треба називати художнім методом. В.С.Турчин, автор одного з найменш упереджених досліджень модернізму, вживає, як і всі інші науковці, частіше поняття стиль чи напрям, але, зрештою, робить висновок: “Варто було б вести мову не про долю напрямів і шкіл, а про долю методу”¹⁶ Ця цілком слушна думка, на жаль, чомусь не стала дороговказом для автора у його дослідженні.

Поставивши собі за мету досягнути модернізм як певну цілісність і структурувати її, ми мусили вирішити кілька проблем методологічного плану. Щоб бачити епоху як цілісність, треба триматись від неї на якомога більшій віддалі (вся панорама мусить бути постійно перед очима). З іншого боку, епоху треба відчутти зсередини, треба знати її, образно кажучи, на смак, колір, дотик і навіть запах. Інакше дослідження стане безпредметним абстрагуванням. Занурення в епоху – це деталізація і звуження кругозору. Як бути всередині епохи і водночас над нею, на відстані від неї? Це завдання, яке, здається, виконати неможливо, ми вирішили простим способом, скориставшись тими перевагами, які нам надає відстань у часі. Ми вивчали епоху не безпосередньо (повернутись в епоху – означає неминуче у неї зануритись і втратити панораму), а в тому її образі, який зафіксувався у наступному часі, а саме у 60-90-і роки ХХ ст. Все, що ми маємо від епохи Модернізму тепер (коли все згублене, знищене або сховане повернуто, опубліковано) – це образ, який увійшов у культурне поле остаточно і без вороття, той образ, який можна назвати внеском у культуру. Саме він цікавить нас найбільше. Відображення епохи попередньої в епісі наступній ніколи не буває адекватним. Але зате нема дрібниць, які відволікають увагу, нема вдавано важливого, того, що веде у хибному напрямку. Кожна окрема деталь відображається такою, якою вона була насправді, у справжній (сучасникам часто невидимій) суті. А вже наскільки адекватно ми побачимо весь образ, залежить цілком від нас. Дзеркало – ми. Чим більше і глибше усвідомимо, тим рівнішим дзеркалом будемо. І від нас залежить, який образ епохи помандрує у наступні часи. Якщо на якомусь етапі не сформується увявлення про епоху як про цілісність і структуру, її вивчення, звичайно, не припиниться (воно триватиме до безкінечності), але триматиметься горизонталі, тобто до масиву вже вивченого приєднуюватимуться нові імена і твори. Спочатку вивчатиметься найбільш значне, вагоме, згодом дійде черга до другорядного. Маючи перевагу у часі (найдрібніше, найнесуттєвіше вивчається в останню чергу), другорядне почне затуляти значне, (бо воно вивчене раніше), впливати на загальну ієрархію художніх цінностей. Генії і епігони отримають рівні права. Епоха у нашій уяві буде стрімко збільшуватись, поставатиме все більш деталізованою і все менш зрозумілою. Якщо підняти з дна все, що там осідає, найчистіша вода скаламутніє. Саме такий процес відбувається зараз з модернізмом. Десятиліття тому епоха Модернізму виглядала менш хаотичною, ніжзараз. Тоді епоху структурували хоч хибні, але чіткі орієнтири. Зараз все нагадує велетенську купу, в яку поскладали мотлох і коштовності разом. Вона вже нависла над нами і от-от завалиться та накриє з головою. Тоді ми остаточно втратимо шанс вибрати з купи все те необхідне, без чого неможливий наш шлях далі.

Вивчення модернізму в національних культурах буде безплідним або схоластичним до того часу, поки не буде усвідомлено, що таке Модернізм як епоха в історії європейської культури. О.Лосев у передмові до свого дослідження епохи Відродження написав: “Про Ренесанс накопичилась така безмежна література, що вона не підлягає ніякому відбору і ніякому досить повному історичному і теоретичному аналізу”.¹⁷ Щодо Ренесансу це не дивно: література накопичувалась протягом кількох століть. Але ті жсамі слова можна сказати про вивчення епохи Модернізму, зовсім недалекої у часі. У такому разі слід чітко визначати правила гри. Завжди можна відкинути

все те, що "про", і звернутись до першоджерела. У нашому випадку легко виправдати спокусу відкидання: мовляв, все, написане у Радянському Союзі, надміру ідеологізоване, а тому хибне. Так чи інакше, а з других рук нічого брати не варто, все треба звіряти з першоджерелом. Що саме входить у це поняття? У першу чергу, звісно, мистецтво модернізму. В даному випадку ми обмежуємось літературою і театром, тримаючи у полі зору (для деталізації особливо) головним чином російську і українську культуру. Для деталізації це надто широкий об'єкт, але без нього неможливо вийти на тенденції загальноєвропейського масштабу. В першоджерело входить також все, що писалось художниками-модерністами поза художньою творчістю (статті, рецензії, маніфести тощо). Крім того, до першоджерельних слід віднести також неупереджені дослідження модернізму, написані у період його формування. Для нас це роботи представників формальної школи (пізніше – ОПОЯЗу): Р.Якобсона, Б.Ейхенбаума, В.Шкловського, В.Жирмунського, Ю.Тинянова, Б.Томашевського, а також тих, хто працював у 10-20-і роки поза ідеологією (М.Бахтін, К.Чуковський, М.Зеров, О.Білецький, Л.Гінзбург та ін.). Нарешті, першоджерелом є також роботи філософів та психологів, які тим чи іншим чином пов'язані з модернізмом.

У літературі про модернізм можна виділити кілька прошарків. Усі радянські дослідження модернізму, незважаючи на їх упередженість, можна використовувати, якщо звикнути їх читати певним чином. Особливо широкий і необхідний матеріал містять дослідження модернізму у живописі.¹⁸ Крім цього, є багато напрацювань (особливо у 60-і роки) у справі дослідження зарубіжної літератури модернізму.¹⁹ Ще один важливий прошарок: роботи радянських філологів тартуської та ленінградської шкіл. Незважаючи на численні табу, вони змогли багато що зі спадку російських модерністів осмислити. Слід скористатись роботами С.С.Аверинцева, Ю.Лотмана, Вяч.Вс.Іванова, Д.Максимова, Л.Долгополова, М.Чудакової та інших про культуру Срібного віку, символізм зокрема, про літературу пожовтневого десятиліття. Нарешті, ще один прошарок літератури утворився протягом останнього десятиліття із журнальних публікацій, що з'явилися як реакція на повернення забутих імен.²⁰ Окремо слід виділити літературу російського і українського зарубіжжя, дослідження зарубіжних славистів,²¹ які тежбули оприлюднені останнім часом.

Видані нещодавно книги Т.Гундорової ("Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація") та С.Павличко ("Дискурс модернізму в українській літературі") суттєво зменшили дефіцит досліджень українського модернізму і запропонували кілька нових ракурсів бачення цього явища.

РОЗДІЛ І. ФІЛОСОФІЯ

КОНЦЕПЦІЯ ОСОБИСТОСТІ

Поняття “концепція особистості” (“концепція людини”) – широко вживане, може, навіть зауживане, особливо у літературознавстві. Його вирізняє з-поміж інших термінів цілковита розмитість значення. Під концепцію людини можна підвести будь-що, будь-яку необов’язкову розмову, і це ні в кого не викличе заперечень. Якщо звичайні громадяни безхитрісно ведуть мову про людину, то науковці обов’язково – про концепцію людини. Якої б сфери життя ми не торкнулись, все має відношення до людини. І чому б певну суму спостережень (власних чи запозичених) не назвати солідним словом “концепція”? А що, власне, означає поняття “концепція людини”? На це питання годі шукати відповіді у наукових розвідках, які щедро ним прикрашені. “Концепція, – читаємо у новому українському літературознавчому довіднику, – (лат. *conceptio* – поєднання, сукупність) – розгорнута система поглядів, викладена з наміром уникнути логічних суперечностей якоїсь складної проблеми, явища”.¹ Поняття “концепція людини” у довіднику відсутнє. А слід було б пояснити філологам, що мають на увазі науковці, які досліджують концепцію людини не тільки у творчості письменника в цілому, а й у будь-якому окремому творі. Оскільки розгорнутої системи поглядів на людину ми, як правило, у митця не знаходимо. Він зображує людину, він її якимось сприймає, розуміє, але він не дає розгорнутої системи поглядів. Художнє зображення – не розгорнута система поглядів, це дещо інше. Звісно, зображення людини, будь-яка розмова про людину неможлива без поглядів. Будь-що, у складі чого ми знайдемо принаймні дві одиниці чогось, можна назвати сукупністю, будь-яку розмову, довшу за вислів, ми можемо вважати розгорнутою. Справді, концепція людини виявляється поняттям важко фіксованим. До речі, у щойно процитованій статті довідника не пояснюється, як концепція допомагає “уникнути логічних суперечностей якоїсь складної проблеми, явища”. Якщо хтось виклав “розгорнуту систему поглядів”, це означає, що він уник суперечностей? А якщо ні, то при якій умові він уникає, а при якій – концепція виявляється безпомічною? Звичайно, від довідникової статті не варто вимагати дослідження складної проблеми. Водночас відсутність таких досліджень за межами довідника відбивається на характері визначення, немінуче розпливчатому.

Розглянемо поняття “концепція” на чуттєвому рівні. Все ж це слово присутнє у мові навіть не надто освічених людей, ми часто ним користуємось. Які асоціації воно викликає? По-перше, щось досить поважне. Слово “концепція” не дається до вживання в іронічному значенні. Повага викликається тим, що концепція пов’язана з таким поняттям, як думання, причому думання достатньо напружене. Концепцію хтось створює внаслідок процесу напруженого думання. Навіть якщо концепцію не створюють, а запозичають, вона не втрачає зв’язку з автором – тим, хто придумав. Хтось щось пояснює і каже, що це власна концепція. Реакція слухачів – погодитись з тим, що вона належить цій людині, або заперечити, сказати, що такі погляди знайомі, траплялись, пригадати, у кого саме. Загалом людей, які

насміляться сказати “моя концепція”, не дуже багато. Частіше мова йде про чийось концепцію. Отже, бути власником концепції – справа відповідальна, у буквальному навіть значенні слова: за концепцію треба відповідати, її треба відстоювати у суперечках, треба доводити, що вона слухна і що вона – нова. Далі. Концепцію, особливо у процесі відстоювання, не викладають довго (розгорнуто). Про концепцію можна говорити багато, саму концепцію слід викласти коротко. Чим гострішою буде суперечка (концепція, якщо автор назвав її власною, завжди викликає опір), тим очевидніше тиснутимуть слухачі на автора з вимогою сказати чітко і коротко, що тут він стверджує вперше. По-перше, саме така коротка формула дасть змогу слухачам легко визначити новизну, а по-друге, автор концепції, рухаючись до стислого визначення, сам її перевіряє на новизну. Звісно, концепція при цьому багато втрачає. Але у більш складному варіанті вона мало кого зацікавить. Чому? Бо сама по собі концепція мало що варта. Концепція необхідна для прояснення чогось: складного явища, проблеми. Концепція – це новий критерій, новий ракурс бачення. Використали концепцію, і те, що здавалось хаосом, безглуздим нагромадженням суперечностей, вляглося, розмістилося за певною схемою, виявило свою цілісність. Концепцію перевіряють її функціонуванням. Вона мусить допомогти нам легше і глибше усвідомити складні явища життя. А це означає, що сама концепція (народжена у думанні) виникає внаслідок усвідомлення якоїсь закономірності. Коли ми бачимо закономірність, явище стає нам зрозумілим, його суперечності перетворюються на антиномії і джерела руху. Концепція, відкриваючи закономірність, допомагає з’єднати те, що не поєднувалось без неї, водночас невідомою силою утримуючись в одному явищі. Таким чином, концепція – це відкрита кимось закономірність (закономірність вимагає чіткої формули), з допомогою якої складне явище прояснюється і набуває цілісності (це можна назвати усуненням суперечностей). Відкритий закон надає поглядам автора вигляду системи, структурує його бачення життя в цілому чи якоїсь сфери. Отже, концепція перевіряється не лише через явище, вона виявляє також, наскільки запропоноване автором бачення світу є цілісним, послідовним.

Найскладнішим, найнеосяжнішим явищем життя завжди була людина. Людина сповнена суперечностей, люди надто різні. Дослідження людини, у тому числі художнє, завжди відбувалось у двох напрямках: відкриття нових елементів складності і поєднання відомих складностей у цілісність. Були епохи, які активно накопичували розуміння складності (Бароко), були епохи, які тишилися відкритою цілісністю (Ренесанс). Зрештою епоха від епохи відрізняється чи не в першу чергу концепцією людини. Від того, як людина тлумачила себе, залежав загальний рух суспільства, напрям і зміст цього руху. Справді, пригадаємо, які асоціації викликає в нашій уяві назва якоїсь епохи в історії європейської культури. Почнемо з античного світу. Що виникає в уяві найперш? Звісно, асоціації – річ суб’єктивна, однак це не означає відсутність закономірності. Певне, ми одразу пригадаємо богів і героїв грецької міфології. Один пригадає Діоніса (у Ніцше він асоціювався з усім античним), другий (наприклад, О.Шпенглер) – Аполлона, третій (Д. Мережковський) – Юліана, але всі вони пригадають когось, хто для них особисто уособить усю античність. Причому наша уява не буде абсолютно вільною, ми неминуче скористаємось для втілення образу тим, що колись бачили. А що ми бачили, просто не могли не бачити, навіть якщо жодного

разу не були у музеї, так це скульптури античності. Хтось згадає юнака, що кидає диска, хтось – бігуна на олімпійських іграх, ще хтось – одну з численних Венер. Неймовірну кількість скульптур, дбайливих зображень людського тіла, залишила по собі антична епоха. Тисячоліття активного нищення, а їх і по сьогодні вистає на кожен музей світу. Про Рим і мови нема: камінні постаті наповнюють приміщення, вулиці, площі. Таке враження, що античні люди створили цілий світ із камінних тіл, жителів величних споруд, в яких жива людина здається недоречною. Камінний світ краще за будь-який інший втілює бачення (сприйняття, тлумачення) людини людиною епохи античності. Не треба робити глибокі розвідки, варто лише уважно придивитись до мешканців античних музейних залів, пригадати прислів'я та крилаті вирази, даровані нам античними людьми, щоб уявити людину античності як виразну цілісність. Концепція, яка утворює цілісність, лежить на поверхні: “У здоровому тілі здоровий дух”. Ось що з цього приводу писав Іпполіт Тен, шанувальник античності, Відродження, Класицизму: “В їхньому розумінні, ідеальній особистості відповідав не здатний до мислення розум, не висока, чужна душа, а оголене тіло добірної породи, міцної статури, жваве й довершене у виконанні всіх вправ”. “Із звичайної смертної людини Греція створила собі такий взірець, що він став для неї ідолом, уславленим на землі і обожнюваним на небі”. “Нічого дивного, що вони відкрили, нарешті, досконалий взірець людського тіла. А що до нас, то слід відверто сказати, що ми отримали його саме від греків”.² Людина античної доби здається нам цілісною і довершеною завдяки тому, що вона втілилась у форму доведеного тіла, яке домінує, підпорядковує дух, визначає всі якості людини. Тіло, довершене тіло робить людину богоподібною. Оце і є концепція особистості античної доби, концепція, яка пояснює сутність будь-якого явища тих часів, що стосується людини. І вже на підставі сказаного можна зробити висновок: ознакою концепції людини є присутність образу. Кожен час має своїх кумирів і героїв, кожен час когось ганьбить і викриває. Кого і за що обожнює чи викриває, визначає домінуюча концепція епохи. Отже, осягати концепцію особистості певної доби слід з допомогою спостереження над її героями. Герой доби – це набір небагатьох якостей, але ці якості міцно припасовані одна до одної. Герой античності – вольовий, мужній, сильний, активний, оптимістичний борець, змагун. З ким він бореться? З будь-ким, з усіма. За що бореться? За місце під сонцем, за власне утвердження. Цікаво, що антична доба, яка була добою рабства, добою жорсткого поділу суспільства і неймовірно жорсткого приниження його значної частини, не лишила слідів усвідомлення психології рабства. Раби, які потрапили у ранг героїв епохи (Езоп, Спартак) не є рабами психологічно. Проблеми свободи і волі на рівні філософському практично не існує. І все ж антична доба залишає нам Платона та Арістотеля, цю першу опозицію духу і матерії, яка дала такі далекосяжні наслідки в європейській культурі. Наступна доба, Середньовіччя, почалась з того, що знехтувала у переносному і прямому значенні героїв античності. Прекрасні скульптури стягували у багно, розбивали та обплювали (дуже рельєфно цей процес зображено у Д.Мережковського³). Середньовіччя плакає власних героїв, і вони нам теж добре знайомі: це найперш похмурий монах з фанатичним поглядом та лицар-романтик, співець і слуга прекрасної дами. Слід сказати, що перша постать, найбільш характерна для Середньовіччя, не викликає у нас особливих симпатій, принаймні, ці симпатії далеко не такі

певні, як ті, що викликають Аполлони та венери. Ми не вивчали Середньовіччя, ми не сиділи роками у старовинних архівах. Ми не самі формували своє ставлення до героїв давно минулих епох. І все ж це ставлення існує. Просто ми не завжди прагнемо його усвідомити. Лицар – той багато привабливіший, але поваги і захвату і він не здатен викликати: якась дуже відчутна тінь нависає над ним, завдяки їй ми можемо зафіксувати присутність іронії. Наше ставлення до лицарів хоч трохи та іронічне. Чи не тому, що найчастіше нам знайомий лише один лицар – Дон Кіхот?.. Тим часом Дон Кіхот символізує ставлення до лицарства не Середньовіччя, а наступної доби, у всьому до нього опозиційної. Дон Кіхот засвідчує процес нехтування героями, які влягло Середньовіччя. Хто посідає його місце? Найпершим кандидатом виявився Санчо Панса, який у Рабле виріс до розмірів Гаргантюа і Пантагрюеля. Настає епоха Ренесансу, і ми знову без зусиль пригадуємо низку чудових постатей. Як на наш сучасний смак, вони надміру пишні, особливо жінки. Але зате які титани! Мускулатурою не поступляться сучасним культуристам. Антична доба повертається тілом. Знову воно визначає дух. Лише три епохи, а вже відчувається коливання: від обожненої людини до Бога, від матерії, з її цінностями, до духу, з його світом; від активної розбудови життя до соціальної пасивності; від енергії, сили, оптимізму до слабкості, песимізму, споглядальності. Можливо, від розквіту до занепаду, як те нам довго тлумачила радянська (перш марксистська) філософія, історія і соціологія? Ми так і вивчили ще у школі: Ренесанс – розквіт, Середньовіччя – занепад. Звісно, завжди існували люди, які мали власну думку про рух культури, яка відрізнялась від пануючої. Але для розмови про концепції особистості важлива саме пануюча думка. Пануюча думка (популярний образ) засвідчує важливі процеси у колективному несвідомому. Усвідомивши ці процеси, ми наблизимось до законів, які визначають рух суспільства. Герої Ренесансу виявились більш життєздатними, ніж їх родичі античних часів. Вони легко переступають межі епох, турбуючись лише про те, аби зодягнутись відповідно з правилами наступної доби. Але одяг класициста чи просвітника, а тим паче – революціонера (він, певне, найбільш популярний герой серед народних мас) не може приховати внутрішньої спільності: така ж обожнена людини з культом сили, енергії, активності і оптимізму. І тільки доба Романтизму, підготовлена зусиллями творців бароко і сентименталізму, змогла дати бій самовпевненому герою: створений в епоху Романтизму образ романтика, самітника, мандрівника, борця за справедливість, естета і поета надовго захопив увагу суспільства. Щоправда, вже тоді він багатьом видався не дуже досконалим: по-перше, надто самозакоханий, егоїстичний, надто сумний, надто часто впадає у пасивність і споглядання, надто високо ставить мистецтво (вище суспільних потреб!). І так далі. Згодом, коли революціонери знову захоплюють передові позиції, а матеріалізм стає популярним не лише у філософії, романтика без жалю за все це викрили (особливо довго і послідовно викривали його радянські науковці). І все ж романтик не довго був у тіні. Модернізм починається з того, що створює нового героя, правнука чи внука зганьбленого романтика: з'являється перед очі суспільства всім нам добре знайомий герой рубежа XIX-XX ст. – декадент. Він не має сильного добірного тіла, яким завжди тишили око герої, генетично споріднені зі скульптурними героями античності. Декадент, як і середньовічний монах та романтик, має субтильне кволе тіло. Але, на відміну від них, з конкретної,

досить ганебної причини: він веде нездоровий спосіб життя. Його нездорове тіло плаче не дуже здоровий дух: дух немічності, песимізму, нежиттєздатності. А чим все ж приваблював декадент (на нього довгий час – мода)? Ліризмом (він – поет, талановитий поет, співець від Бога), витонченістю, естетством, складністю... багато чим. І все ж навіть палким послідовникам декадента було очевидно, що цей герой – зовсім не герой, людина, надто далеко від досконалості, надто не впевнена у собі і світі. Може, саме цим визначалась його привабливість? Але непривабливості все одне було більше. Декадента викривали з піною на губах. Першим це зробив Ф.Ніцше. Опісля – справжня лавина. Декадент перетворився мало не на уособлення зла. Крім того, Ніцше не лише аргументовано зганьбив декадента, він зробив заміну героя, запропонував інший образ – Заратустру, багато більш привабливого, власне, ідеального героя. Митці придивлялись, так і сяк приміряли на себе одяг ніцшеанського героя, зрештою знайшлися ті, кому він припасував. Модернізм замінив декадента футуристом. Футурист, незважаючи на скандальність появи, одразу викликав симпатії, його впізнали: революціонер, борець за світле майбутнє. Вперше коливання між двома пануючими образами людини здійснилось у такий короткий строк. Уперше ці антагоністи об'єднались одним і тим самим явищем. Антагонізм, звичайно, від цього не послабився.

НІЦШЕ, ШОПЕНГАУЕР, ДОСТОЄВСЬКИЙ ЯК АРХЕТИПИ ЕПОХИ МОДЕРНІЗМУ

Вплив Ф.Ніцше на культуру початку ХХ століття, загалом європейську і кожна національну зокрема, здається феноменальним навіть у результаті побіжного погляду. Про вплив Ніцше радянські філософи і літературознавці писали не надто охоче, у чітко визначених ідеологією галузях. Щодо імен треба було себе поводити особливо обережно. І все ж навіть обережний і упереджений погляд на проблему “Ніцше і культура”, зроблений радянськими науковцями, справляє велике враження.¹ Під крилом Ніцше зросло сотні митців і філософів далеко не останньої величини. А ще більше враження справив би огляд впливу Ніцше, якби ми зібрали під одну обкладинку всіх, у кого в творчих біографіях зустрічається ім'я Ніцше. На рубежі століть ми навряд чи знайдемо хоч одне ім'я, яке ніяким чином не було б пов'язано з Ніцше. Його книга “Так казав Заратустра” популярністю серед найширших читацьких аудиторій може змагатись з сучасними бестселерами. Що стосується української й російської культур, то справжню картину впливу він вже не зможемо відтворити: це потребувало б надто багато зусиль. Навіть коли ім'я Ніцше можна було згадати (наприклад, у біографіях М.Гумільова чи В.Винниченка, митців, політично скомпроментованих), це питання не вивчалось. Цілі покоління літературознавців витратили безліч часу і зусиль на доведення того, що класик пролетарської літератури М.Горький під впливом Ніцше ніколи не був, що це злісний наклепворогів. Якщо письменник початку століття потрапляв у списки для програмового вивчення (Л.Андреев, В.Вересаєв та інші), ім'я Ніцше майже зникало з біографії. Зрозуміло, що про вплив на ціле явище тим паче не йшлося, хіба якщо це явище треба

викривати. Водночас самого Ніцше, його філософію викривали досить мляво, уривками. Здається, всіх найбільше влаштовувало забуття цього імені. Однак забуття не сталось: популярність Ніцше протягом століття не зменшилась, він раз у раз потрапляє у поле зору європейської спільноти і щоразу справляє велике враження. “Виявилось раптом, – писав М.Бердяєв про ситуацію початку століття, – що Ніцше, який так і помер, вважаючи, що він нікому не потрібний і самотнім залишиться на високій горі, що Ніцше дуже потрібен навіть для того, щоб освіжити та оживити марксизм. З одного боку, у нас заворушились цілі стада ніцшеанців-індивідуалістів, а з іншого боку, Луначарський приготував вінегрет із Маркса, Авенаріуса і Ніцше, який багатом припав до смаку”.²

Відчутний слід Ніцше у російському символізмі – від В.Брюсова до А.Белого. Хоча загалом символізм тяжив до іншої філософії та естетики, він багато що запозичив і у Ніцше. Заратустра розцитований мало не весь. Скандально відомий рядок В.Брюсова “Сам же себя полюби беспредельно”³ – перефразований Ніцше (“прежде всего будьте такими, которые любят самих себя”⁴); вірш З.Гіппіус “Все кругом” – розширений рядок Ніцше: “все испорченное, зловонное, порочное, мрачное, прыщавое, коварное собрано вместе”⁵. У Гіппіус: “Страшное, грубое, липкое, грязное /Жестко тупое, всегда безобразное. Медленно рвущее, мелко нечестное, / Скользкое, стыдное, низкое, тесное...” і так далі, весь вірш з означень.⁶ Цілі і сутність критицизму у Ніцше і символістів не зовсім збігаються, але пафос критицизму підхоплено символістами із Ніцше, навіть з його інтонаціями, такими самими надричними та екзальтованими. В експресіонізмі, як європейському, так і російському та українському (Л.Андреев та В.Винниченко), незважаючи на те, що угруповання не оформились, слід Ніцше ще відчутніший. Його глобалізація суспільних проблем до масштабів людства, відчуття кризовості нової епохи, ревізія засад християнської моралі та етики, схематизація особистості, зведення її до емоційно-вольового центру, чорно-кривава палітра стилю (вгадана Заратустрою), – все це формувало експресіонізм, спочатку німецький, згодом європейський. Загалом експресіонізм не сприйняв концепцію людини Ніцше, але якоюсь мірою перебував під впливом її магії. Титанізм Заратустри співзвучний гіперболізованому “я” експресіоністів. Крім того, Ніцше і експресіонізм збігались у природних витоках: і за одним, і за другим вчувається один і той же психологічний тип. Але найбільш очевидний вплив Ніцше, якщо розглядати епоху Модернізму, ми можемо простежити у футуризмі. Радянські дослідники (І.С.Куликова, зокрема), щоправда, писали лиш про зв’язок Ніцше з італійським футуризмом, оскільки таким чином вибудовувалась схема “Ніцше-Марінетті-фашизм”. Але очевидно, що російський футуризм пов’язаний з філософією Ніцше і його концепцією людини не менш тісно, ніж італійський. Футуризм довів до логічного художнього оформлення все, що започаткував Ніцше в книзі “Так казав Заратустра”. Символізм, імпресіонізм, експресіонізм лише підготували ґрунт для естетичної революції, а здійснив її футуризм. Революція у мистецтві і літературі відбувалась під тими ж гаслами, з якими здійснював свою революцію в релігії та етиці Ніцше. Ось найбільш принципові збіги Ніцше і футуристів. “Зміна цінностей – це зміна тих, хто творить. Кому випало бути творцем, той завжди знищує”⁷ (одразу згадується гасло “Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности”). Це футуристи активно

почали відстоювати “здорове, повнокровне себелюбство, що б’є джерелом з могутньої душі, – з могутньої душі, яка має довершене тіло, прекрасне, переможне, збадьорливе, довкруг якого все обертається на свічадо”.⁸ Героями футуристів стали танцівники, канатоходці (жонглери), змагуни, спортсмени. “Життя – це джерело радості, та в кого зіпсований шлунок, цей батько скорботи, подає голос, для того всі джерела отруєні. Пізнавати – це радість для наділеного левиною волею!”.⁹ Життєствердна патетика, оптимізм, енергія – це добре знайомі риси футуризму. “Ви повинні любити країну дітей своїх – і нехай ця любов знаменує вашу нову шляхетність – ще не відкриту в найдальших морях країну!”.¹⁰ Культ майбутнього, який споріднював футуристів і пролетарських письменників, відбився навіть у назві (футуризм – будетляни). “Щоб на життя було приємно дивитись, його слід добре грати: однак для цього потрібні вправні актори. Всі марнославні – вправні актори: вони грають і прагнуть, щоб на них дивилися з охотою – в цьому бажанні ввесь їхній дух. Вони грають самі себе, вигадують себе; біля них я люблю приглядатися до життя – це лікує від нудьги”.¹¹ Цю фразу Заратустри можна повісити над всіма сценами та майданчиками, де футуристи розігравали свої дійства. Вони грали не лише на сцені, а скрізь, ледве з’явившись на люди. Їх гра була веселою, з елементами клоунади, карнавального дійства, фарсу. Вони ніколи не намагались бути надмірно серйозними, ніколи не приховували гри. Навіть улюблене поєднання кольорів – жовто-червоне – футуристам подарував Заратустра: “Мій смак воліє насичену жовтизну й гарячу червінь, – до всіх барв він домішує крові”.¹² Ось як виглядає футурист Маяковський, побачений очима футуриста Василя Каменського:

Радиотелеграфный столб гудящий
Встолбленный на материке -
Опасный – динамитный ящик -
Пятипудовка – в пятерике.

И он же – девушка расстроенная
Перед объяснением с женихом -
И нервноколкая и гибкостройная
Воспетая в любви стихом.

Или капризный вдруг ребенок
Сын современности – сверх-неврастеник
И жрущий-ржущий жеребенок
Когда в кармане много денег.

И он – Поэт и Принц и Нищий
Колумб-Острило и Апаш
Кто в бунте Духа смысла ищет -
Владимир Маяковский наш.¹⁶

Лев, титан, витончена жіночність, дитинність, естетство, акторство, жага до повноти буття – хіба це не портрет Заратустри? Звісно, не можна на цій підставі стверджувати, що справжній Маяковський такою ж мірою, як це змалював Каменський, схожий на Заратустру. Але його присутність у

світосприйнятті футуристів (навіть таких ускладнених та неоднозначних, як Маяковський) більш ніж очевидна.

Через М.Горького, А.Луначарського та О.Богданова¹⁷ концепція особистості Ніцше була перенесена на сприятливий ґрунт Пролеткульту, а звідти пішла переможним маршем у нову соціалістичну культуру поховотної Росії. Вольові, мужні комісари з квадратними щелепами і холодним поглядом, зодягнені в шкірянки, що переповнили тодішню літературу, – дещо спрощений (тому іноді ледь помітно карикатурний) варіант надлюдини. Цієї подоби, щоправда, діячі радянської культури воліли не помічати. Зате вони охоче підкреслювали зв'язок надлюдини Ніцше з героями масової культури ХХ століття, у першу чергу американської: “У “масовому мистецтві” елементи філософії Ніцше знайшли найбільш очевидний вираз. Специфічні риси “супергероя”, що культивується бульварною літературою, кінобойовиками і телевістами, – неабияка фізична сила, швидка реакція, вміння вийти переможцем з будь-якої ситуації, а головне – воля і жорстокість у досягненні своїх цілей. Перед нами уособлення ніцшевської “надлюдини”, котра перебуває “по ту сторону добра і зла”.¹⁸ Звичайно, те, що голлівудівські супергерої глибоко споріднені з ніцшевською надлюдиною, не викликає сумніву. Але чим принциповим вони відрізняються від супергероя радянського масового мистецтва? Включаючи жорстокість у досягненні мети, вони повністю збігаються рисами. У них різний одяг і гасла, решта все – спільне. Воля, мужність, сила, оптимізм, цілеспрямованість, цілісність (монолітність навіть), жорстокість і зневага до ворога (здебільшого – класового, а не особистого) – все це об'єднує позитивних героїв радянської літератури (особливо 20-30-х років), німецької культури часів Гітлера, американської маскультури. Надлюдина Ніцше виявила неабияку життєздатність, вона, власне, невмируща у прямому і переносному значеннях.

Тільки загальними штрихами окресливши проблему “Ніцше і культура ХХ століття”, ми вийшли на очевидний парадокс: здається, варто усунути із європейської культури ім'я Ніцше, і вона, культура, зібгається, опаде, як проколота повітряна куля. Чим же, справді, пояснюються такі гігантські масштаби впливу? Адже у тому ж таки ХІХ столітті було багато мислителів, яким належать більш вагомий відкриття та внески у філософію. Якщо придивитись уважніше, то ніяких принципових новацій у доробку Ніцше дослідники не вбачають. Найчастіше мова йде про те, що він розвинув вчення Шопенгауера про світову волю. Що ж стосується книги “Так казав Заратустра”, яка головним чином справляла вплив на маси, то і тут не все зрозуміло. Один з тих, кого називають в числі послідовників філософа, визнаний письменник Томас Манн характеризував книгу Ніцше як твір, що “весь складається з риторики, судомних потуг дотепності, вимученого, ненатурального тону, сумнівних пророкувань; це безпомічна схема з претензією на монументальність, іноді доволі зворушлива, а частіше – жалюгідна, від якої до смішного один лиш крок”.¹⁹ Хоча безумовно погодитись з такою оцінкою Т.Манна неможливо (крім того, очевидно, що письменник не зовсім безсторонній, оскільки дає оцінку Ніцше крізь події другої світової війни), все ж не можна не визнати, що художні якості книги Ніцше не пояснюють масштабів її впливу. Очевидно, що проблема впливу сама по собі потребує окремого розгляду.

Коли на початку століття А.Бергсон і З.Фрейд відгорнули перед сучасниками край завіси, яка до тих пір ховала глибини несвідомого,

здавалось, що люди відчули дихання безодні, що їх очам відкрився неосяжний світ. Але якщо людина спостерігає океан, стоячи на березі, він теж здається їй безмежним, якщо ж вона буде корабель і вирушає у мандри, рано чи пізно вона дізнається, що і океан має межу, береги. Через два-три десятиліття К.-Г.Юнг впевнено стверджуватиме: "Індивідуальне несвідоме – це та частина психіки, де знаходиться матеріал, який міг би з таким самим успіхом знаходитись і в свідомості... безліч речей називають несвідомими, але такі твердження вельми відносні. Саме в цій сфері нема нічого такого, що мусить бути неодмінно несвідомим для кожного. Є такі люди, які усвідомлюють практично все, що в принципі можливо усвідомити".²⁰ Щоправда, Юнг з таким самим острахом, що й його колеги на початку століття, спостерігає інший, ним відкритий, океан людської психіки – те, що він назвав колективним несвідомим: "Найбільша глибина, якої можливо досягнути під час дослідження несвідомого, – це той прошарок душі, в якому людина перестає бути окремим індивідом і її душа зливається з душею людства – душею не усвідомленою, а несвідомою, де ми всі однакові".²¹ І все ж саме Юнг зі своїми учнями, ледве відкривши новий об'єкт досліджень, з ентузіазмом вирушив у плавання по бурхливому морю колективного несвідомого і зміг відшукати важливі дороговкази на цьому шляху. Так, світ колективного несвідомого більшою своєю частиною ще непізнаний. Але є всі підстави припустити, що він такий самий досяжний для людського розуму, як і все інше в оточуючому нас світі. Очевидно, вхід у колективне несвідоме слід шукати за межами індивідуального несвідомого. К.-Г.Юнг і представники його школи визначили міфи та архаїчні фольклорні образи як архетипи колективного несвідомого. Архетип – це структура, яка плаває на поверхні колективного несвідомого, показуючи нам частину себе. Архетипи – двері в безмежний світ. Чарівні двері, що відкриваються з допомогою магічної формули-заклинання. Досить часто ці двері знаходяться поряд, ми безліч разів проходимо мимо, навіть не здогадуючись, що то двері і що вони кудись ведуть. Найближче до колективного несвідомого розташовується той світ, який узагальнено називається народною творчістю. Сьогодні це архаїчний світ, досліджуючи який, ми можемо відкрити найбільш давні архетипи. Але колективне несвідоме складається не лише з архаїчних форм, воно мусить містити у собі і цілком сучасні, оскільки цей світ постійно рухається і змінюється. Досліджуючи психологію творчості, Юнг осягнув деякі механізми взаємодії психіки творчої особистості зі світом архетипів.²² Колективне несвідоме є наймогутнішою силою, від якої залежить психіка митця – залежить значно більшою мірою, ніж від деструктивних та сексуальних потягів, як це виходило із психології творчості З.Фрейда. Творча особистість – це людина, психіка якої ближче підступає до колективного несвідомого і взаємодіє з ним, ніж психіка звичайної людини. З одного боку, митець відчуває спротив архетипам колективного несвідомого, з другого – стає творцем архетипів, які поповнюють культурний канон. Але яким чином індивідуальний здобуток людини функціонує в колективному несвідомому, Юнг і його послідовники не визначили. Якщо колективне несвідоме – це спільне для всіх, то не можна вважати, що творчість письменника, навіть без сумніву геніального, але прочитаного ліченою кількістю людей, автоматично стає складовою часткою колективного несвідомого. Визначити, якою мірою, з допомогою яких механізмів митець робить свій відбиток у колективному несвідомому – надто складне

завдання. І все ж деякі спроби такого дослідження можна зробити. На наш погляд, початком такого дослідження можуть стати наші спостереження над функціонуванням масової культури. Очевидно, масова культура, так само, як народна творчість, більш щільно прилягає до колективного несвідомого, ніж культура, створена свідомою творчістю окремих особистостей. З цієї точки зору цікавими об'єктами для спостереження є факти "опускання" деяких імен культури елітарної в культуру масову. Не важко помітити, що кожна епоха має перелік діячів (митців, політичних, релігійних діячів тощо), які відомі всім, тобто стають надбанням масової культури. Досить часто популярність того чи іншого митця, досягаючи якогось рівня, здається парадоксальною. Ми менше дивуємося популярності малохудожньої літератури, ніжтакій самій популярності твору з визначними художніми досягненнями. Чим більш високий рівень художності має твір, тим меншому числу читачів він доступний. Щоб мати масовий успіх, треба бути доступним більшості, принаймні, мати в собі значну частку доступного всім. І все ж буває так, що надміру ускладнений твір, який ніяк не може бути досяжним для більшості, раптом стає неймовірно популярним. Саме такого типу твір належить перу Ф. Ніцше: "Так казав Заратустра" – твір, складний для сприйняття, переобтяжений філософією, алегоріями, інакомовністю. Певне, справжніх, уважних читачів, які осягли сутність цієї книги, у Ніцше було не більше, ніж свого часу у Канта чи Гегеля. Певне, уявлення пересічної людини, яка не читала Ніцше, про цього автора суттєво розбігаються з тою оцінкою, яку дають йому кваліфіковані науковці. Але, з іншого боку, не можна також стверджувати, що той образ, який міфологізується масовою культурою, не має зовсім відношення до сутності реального внеску у світову культуру, який зробив Ніцше. Якщо припустити, що ім'я Ніцше в колективному несвідомому називає певний архетип (в такому разі зникають всі парадокси впливу), то "видима" частина цього архетипу – образ Ніцше в масовій культурі. Масова культура міцно прив'язала Ніцше до образу надлюдина – це перше, що можна стверджувати. Надлюдина Ніцше, в свою чергу, асоціюється з культом сили, перемоги, і саме в такому вияві періодично набуває популярності і формує образи позитивних героїв на зразок супермена. Очевидно, "невидима" частина архетипу, власне колективне несвідоме, стосується найбільш узагальненої концепції особистості, яка знаходиться у підвалинах європейської культури.

Заратустра – це образна концентрація філософії особистості Ніцше. Ця концепція не винайдена Ніцше і далеко не вперше з'являється майже в такому самому вигляді в європейській культурі. У творчості Ніцше привертають увагу два образи, які можна вважати свого роду прототипами для Заратустри: Діоніс і Леонардо. Діоніс – уособлення розквіту античної культури, Леонардо – найяскравіший представник епохи Відродження, Заратустра – той, хто позначив глобальний похід проти християнства у нову епоху. Всі три імені стали міфами, які позначають сходинки у розвитку європейської культури, а точніше – ту концепцію особистості, яка була властива для вказаних епох. Усі вони, по-різному, є опонентами іншої концепції особистості, яка увійшла в європейську культуру разом з християнством і уособилась в образі Христа. Якщо Христос-Діоніс – природна опозиція, яка позначає найперш протистояння язичництва і монотеїзму, то опозиційність Леонардо щодо Христа не така очевидна. І все ж вона існує. Не випадково виникла на рубежі століть концепція Д. Мережковського,²³ згідно з якою в образі Леонардо

змагаються Христос і Антихрист. Поряд з Леонардо те ж саме Відродження малює однозначно антиподову тінь – Савонаролу. Якщо звернутись до “Естетики Відродження” О.Лосева, ми побачимо, що у масовій свідомості відбулась своєрідна підміна цінностей. Леонардо, як відомо, в масовій свідомості – безумовно позитивний герой, уособлення творчого генія людини. А Савонарола – це, користуючись висловом Лосева, нібито “божевільний монах і “мракобес”, який тільки те й знав, що знищував всі тодішні передові культурні цінності”.²⁴ Лосев малює портрет справжнього Савонароли: освіченої людини передових поглядів, сподвижника духовних цінностей і християнської ідеї, внесок якої в європейську культуру важко переоцінити. Водночас Лосеву не здається таким привабливим, як його за звичай змальовують, реальний Леонардо. “Людина, вільна так, як ще ніхто не був вільний, людина, який все байдуже, тому що все може його цікавити рівною мірою. Мудрець, який буквально “не зневажає майже нічого”, який здатний однаково досліджувати світ жаху і смерті, світ благодаті та ніжності, світ користі і некорисливості і який зміг зробити себе вражаюче невразливим для всього, що низьке та вульгарне чи “просто надто людське”.²⁵ Лосев підкреслює такі риси Леонардо, як похвалювану освіченість, безпринципність (“безпринципний артистизм”), невситиму жагу життєвих насолод тощо. Головне ж – той примат матеріального, який сформував особистість Відродження і Леонардо зокрема. Цей примат, на думку Лосева, став причиною саморуїнації естетики і філософії Ренесансу.

Образ Ніцше у масовій свідомості ХХ століття не такий безумовно позитивний, як образ Леонардо (ще нема тої різниці у часі, яка знищує всі недосконалості реалій). Але якщо врахувати, що заміною образ Ніцше його надлюдина, варто визнати, що це так само позитивний персонаж. І так само, як Леонардо, Ніцше має свого антипода – Шопенгауера. Ніцше і Шопенгауер – принципові опоненти. Якщо для Шопенгауера Світова Воля – то є самозасліплення життя, сила, яку людина мусить переборювати, то для Ніцше та ж воля до життя стала мірилом морально-етичних цінностей. Життєствердна, оптимістична особистість Ніцше повністю суперечить концепції людини Шопенгауера, для якого неприйнятне будь-яке оптимістичне світовідчуття. “І цей світ, цю сутолоку змучених і зболених істот, які живуть лише тим, що пожирають одна одну, цей світ, де будь-який хижий звір стає могилою тисяч інших і підтримує своє існування цілою низкою мученицьких смертей; цей світ, де разом з пізнанням зростає і здатність відчувати горе... цей світ хотіли пристосувати до лейбніцевої системи оптимізму і демонструвати його як кращий із можливих світів. Нісенітниця волаюча!..”. “Оптимізм – це, по суті, незаконне самовихваляння справжнього родоначальника світу, тобто волі до життя, яка самовдоволено милується собою в своїм творінні; і ось чому оптимізм – не лише хибне, але й згубне вчення”.²⁶ Відомо, що Шопенгауер увійшов у культуру кінця минулого століття як апологет песимізму, що він вважався духовним батьком декадентства. Шопенгауер, всупереч властивій ХІХ століттю моді на позитивізм і матеріалізм, запропонував інший напрям у пошуку основоположних для людини цінностей – напрям, що веде за межі матеріального світу. Він переорієнтував властивий критичному реалізму критицизм: вважали, що життя погане тому, що погано влаштоване (його треба перевлаштувати), – Шопенгауер стверджував, що соціальне життя завжди буде недосконалим. Воно погане, нікчемне, жорстоке, але годі

чекати від нього чогось іншого. Інше чекає людину поза межами соціального життя, в царині безсмертного духу. У зв'язку з цим – відповідне ставлення до смерті. Для позитивістів смерть – цілком зрозумілий процес перетворення матерії. Але, як зауважує Шопенгауер, хоча філософи-матеріалісти і доводили, що смерть є не зло, а закон буття, вони не могли перебороти свого страху перед смертю і практично вирішували цю проблему шляхом уникання розмов про смерть. Зосередженість на смерті, думки і розмови про смерть вважались ознакою не зовсім здорової психіки. Для Шопенгауера воля до життя є сліпою нерозумною силою, і тому лише нікчемні люди бояться смерті як свого знищення. “Смерть – великий урок, який отримує від природи воля до життя, або, точніше, їй властивий егоїзм... ми в своїй основі – щось таке, чому не варто було бути, – тому ми і перестаємо бути”.²⁷ Неважко відшукати в європейському декаденстві і символізмі перегуки з філософією Шопенгауера і пряме запозичення його думок. Загалом вплив на символізм дуже глибокий. Завдяки символізму він поширився також на інші сфери життя. Багатьом діячам це видалось занепадом, вони бачили в захопленні ідеями Шопенгауера симптоми виродження чи, принаймні, кризи. Особливо легко це було продемонструвати на творчості численних елігонів символізму (їх було дуже багато також в російській та українській літературах): вони у кожному вірші проливали сльози (невідомо, з якої причини), нарікали на життя, кликали смерть, зітхали і тужили. Хоча художньо не обрнтовані оптимістичні заклики “Вперед, на барикади! Вмремо за народ!”, якими щедро годували публіку поети-народники, нічим не ліпші за сумні вірші декадентів, все ж останні викликали багато більше обурення, ніж народники чи навіть революціонери-терористи. Песимізм, думки про смерть виштовхувались масовою свідомістю з ряду позитивних категорій. Зрештою, вже за радянських часів песимізм було остаточно зараховано до ознак виродження, прикмет такого світовідчуття, яке заслуговує лише викриття і переборення. Не менш негативно ставилась до песимізму спільнота інших європейських країн. Оптимізм ліг у підвалини не тільки сталінської та гітлерівської ідеологій, а й всіх інших ідеологій, особливо це стосується американської. Очевидно, джерело, яке впливало на формування відповідних стереотипів, слід шукати саме в колективному несвідомому. Наскільки жваво масова свідомість відгукувалась на образ надлюдини, приймаючи його в свої обійми, настільки активно (здається – рефлекторно) вона виштовхувала песимістів і декадентів. Шопенгауер – багато менш популярне ім'я, ніж Ніцше. І все ж слід погодитись, що Шопенгауер теж присутній у масовій свідомості, – ледь помітно, але певно означеною тінню Ніцше. Це назва протилежного за змістом архетипу, негативного. Хоча Юнг вважав, що сам по собі архетипне добрий і не злий, а нейтральний, видима частина архетипу завжди чітко забарвлена (ті жміфічні персонажі), має або негативний, або позитивний зміст. У колективному несвідомому постійно змагаються якісь сили – глобальні, велетенські сили, які визначають рух цивілізації. Від того, наскільки ми усвідомимо ці сили, залежить, чи зможемо ми на них впливати, чи зможемо оволодіти нашим життям. Архетипи виявляють позитивними міфами те, що отримує перемогу в колективному несвідомому (а отже – визначає напрям руху всієї культури), і навпаки – негативні міфологізовані персонажі позначають переможену силу. Оптимізм – сила переможна (воля до життя торжествує), песимізм – сила переможена. Чи означає це, що європейська цивілізація інстинктивно обирає

вірний напрям руху? Все жвикликає сумнів ця безумовна правота оптимізму. Зрештою, не варто нехтувати тим, що серед геніїв людства надто багато песимістів, а вже про кінець XIX, XX століття і мови нема – серед першорядних митців майже нема оптимістів. Навіть футуристи та експресіоністи, найбільш енергійні творці життя, дуже часто переживали почуття відчаю і безнадії. Звісно, життя не потурало оптимістам. Але життя ніколи не давало підстав для оптимізму! Чому ж песимізм виявився таким ганебним? Що дає снагу оптимізму?

Символісти, поклавши в основу філософію Шопенгауера та християнських філософів інших країн (у Росії – В.Соловйова), створили нову естетику, тою чи іншою мірою властиву всім художнім рухам XX століття. Саме завдяки символістам мистецтво почало своє звільнення від не властивих йому соціальних функцій. Це не означає автоматичного впадання в аполітизм і естетство, як це трактувалося радянськими науковцями. Ті символісти, що глибоко цікавились філософськими питаннями, насамкінець виводили цілі мистецтва не лише за межі соціуму, а й за межі естетики, проглядаючи над естетикою присутність містики. Божественний, духовний виток мистецтва для багатьох митців став аксіомою творчості. Художнє обрунтування песимізму відбулось завдяки переосмисленню конфлікту дух-плоть, характерному для середньовічного світовідчуття. Цей конфлікт, заданий християнством, символісти осмислили в контексті нової епохи і універсалізували, вивели за чисто релігійні рамки. Конфлікт грішник-праведник (диявол-Бог) став конфліктом людина соціальна – людина духовна. Трагізм людського буття визначається тим, що людина розп'ята на межі двох світів – матеріального і духовного, змушена весь час робити болісний вибір. Але що б людина не вибрала (у якості пріоритетних життєвих цінностей), трагедії не минути. Тільки у разі вибору матеріальних цінностей трагедія є трансцендентною (трагедія нищення безсмертної душі), в разі вибору цінностей духовних трагедія стає більш суб'єктивною. Вона визначається усвідомленням того, що перемога духовних цінностей можлива лише за межами життя. У видимому світі перемогу завжди отримує матеріальні цінності, і та людина, яка вибирає інше, приречена на самотність і гоніння (на реальне розп'яття). Дух приречений у світі матерії. І лише смерть, яка звільняє людину від усіх матеріальних залежностей, може стати початком безсмертя, входом у світ духу. Це – філософія песимізму. Вона знаходить серед першорядних митців жвавий відгук, сприймається глибоко, визначає їх творчий шлях, стає початком активної духовної еволюції. Зовсім інше сприйняття на масовому рівні. Ставлення до декадентського песимізму на рівні масової свідомості чи не найкраще репрезентує пародія М.Горького.²⁸ Він створив образ поета Смертяшкіна, який став поетом завдяки тому, що працював агентом похоронного бюро. Його рекламні віршики припали до смаку, стали модними. В масовій свідомості всі декаденти виглядали такими собі поетами-смертяшкінами, що оспівують смерть не без користі для себе.

Шопенгауер не впливав так активно і безпосередньо на російську та українську літературу, як Ніцше. Але в російській культурі на рубежі століть існувала постать, відповідна Шопенгауерові і за масштабами популярності, і за сутністю впливу – Ф.Достоевський.

Відомий філософ і літературознавець російського зарубіжжя К.Мочульський у 30-і роки написав книгу про Достоевського – фундаментальне дослідження не стільки творчості, скільки духовних та релігійних пошуків письменника.

У 30-і роки період Срібного віку в Росії вже можна було бачити зверху, коли завдяки відстані у часі чіткіше проступає те, що було приховане від сучасників. Тому К.Мочульський мав усі підстави зробити деякі узагальнення у визначенні того місяця, яке посідав Достоевський у культурі Срібного віку. “В книгах і статтях М.Бердяєва, Д.Мережковського, С.Булгакова, А.Волинського, В.Іванова і В.Розанова вперше розкрилась філософська діалектика Достоевського, вперше була поцінована здійснена ним духовна революція. Творчість письменника отримала третій вимір – метафізичну глибину. Заслуга символістів у подоланні чисто психологічного підходу до творця “романів-трагедій”. ХХ століття побачило у Достоевському не лише талановитого психопатолога, але й великого релігійного мислителя”.²⁹ Навряд чи можна припустити, що Мочульський випадково не поставив у перелік імена Л.Шестова, К.Леонтьєва, В.Вересаєва, які не менш активно, ніж перераховані у цитаті філософи й літератори, брали участь в обговоренні філософії Достоевського на рубежі століть. Певне, якісь імена здались досліднику не зовсім доречними, якщо мова йде про заслуги перед Достоевським. З іншого боку, в перелік все ж потрапив В.Розанов, який багато в’дливих слів сказав на адресу Достоевського: “Достоевський, наче п’яна знервована баба, вчепився за “наволоч” на Русі і став пророком її. Пророком “завтрашнього” і співцем “давноминулого”. Сьогодні не було зовсім у Достоевського”.³⁰

У культурі Срібного віку із російських письменників минулої доби найчастіше зустрічається два імені – Пушкін та Достоевський. Яка різюча різниця у сприйнятті! В оцінці Пушкіна сходяться всі, навіть войовничі супротивники. Пушкін – об’єднуючий виток російської культури. Достоевський – роз’єднує навіть однодумців. Він, наче лакмусовий папірець, допомагає проявити приховані вподобання. Достоевський розводить у різні боки, стає перепонуою, навіть барикадою у сутичках рубежа століть. Зрозуміло, чому для В.Леніна, М.Горького, М.Михайловського, учасників революційного руху, народників, матеріалістів, Достоевський – негативний герой російської культури. Це ставлення оформилось ще за життя митця, почалось з усім відомою ворожнечі з В.Г.Белінським. Антиреволюційність і посиленна релігійність Достоевського – предмет відштовхування наче ажтрадиційний. Але достатньо кинути побіжний погляд на літературу Срібного віку, щоб переконатись: далеко не всі прояви ворожості щодо Достоевського можна пояснити таким чином. Той самий Срібний вік, який підняв значення письменника так високо, як ніколи, з великим ентузіазмом і щирими почуттями зневажив це ім’я. “Повірять мені чи ні, але я знову скажу і завжди буду повторювати: все жмав рацію не Вол. Соловйов, який вважав Достоевського пророком, а М.К.Михайловський, який називав його “жорстоким талантом” і “скарбошукачем”. Достоевський шукав скарби, у цьому більш не може бути ніякого сумніву, і молодому поколінню, що виступає під прапором добродесного ідеалізму, було б пристойніше обминати старого цародія, у якому тільки при великій короткозорості або повній життєвій недосвідченості можна не побачити небезпечну людину, ніж обирати його своїм духовним провідником”,³¹ – писав Л.Шестов, який не виявив симпатій ні до марксизму, ні до революціонерів-атеїстів. Не менш категоричний О.Блок: “Звісно, і Достоевський, і Андреев, і Сологуб – по-одному – російські сатирики, викривачі суспільних вад і виразок; але по-іншому, по-найголовнішому, – бережи нас, Боже, від їх руйнівного сміху, від

їхньої іронії”. “Достоевський не каже прямого “ні” тому семінарському нігілізму, який пробирає його. Він закоханий чи не найбільше у Свидригайлова”.³² А Блок – один із внутрішньо найближчих Достоевському... Поняття “гнила достоевщина”, що міцно засіло у свідомості багатьох поколінь, сформоване не тільки марксистами та революціонерами. З ім’ям Достоевського асоціюється песимізм декадентства, все похмуре, кризове, дисгармонічне, навіть демонічне. Наше сучасне сприйняття Достоевського не пододало цієї суперечності, а лише відкинуло її. Всі зійшлися на тому, що Достоевський – геній, який випередив власну епоху, зрозумілий до кінця лише ХХ століттю. Тобто, його чужорідність серед сучасників – річ зрозуміла, закономірна, доля всіх геніїв. Але справа у тому, що Срібний вік – це не епоха Достоевського, це якраз епоха наступна, епоха переоцінки спадщини Достоевського. Освічені люди нашого часу затвердили, що Достоевський – величина така-то, що говорити про нього непоштиво – непристойність. Але якщо відступити хоч на крок від офіційної освіченості, наблизитись до масового сприйняття, ми відчуємо, що Достоевський не викликає захвату. Точніше, на масову рівні Достоевський по сьогодні асоціюється з “достоевщиною”, звісно, гнилою. І не тому лише, що старі стереотипи, сформовані радянською ідеологією, продовжують діяти. Неупереджене ставлення ми можемо отримати, спостерігаючи за реакцією школярів (програмовий автор вже кілька десятиліть). Достоевський мало кого лишає байдужим. Але одиниці відчувають те, що можна означити словом “подобається”. Більшість дуже чітко, виразно відчуває антипатію. Спрацьовує щось органічне (рефлекторне), Достоевського сприймають як хворобливого, надміру складного, похмурого, можливо, навіть у чомусь ворожого автора. У масовій літературі поняття “достоевщина” з певно негативним відтінком теж трапляється досить часто. І, крім того, в інтонації слова “достоевщина” завжди вчувається добра порція іронії, навіть зверхності.

Достоевський у культурі рубежа століть найчастіше виступає антиподом когось (перелік досить великий). При цьому позитивність і негативність складових антиномії перебуває на першому місці. Для Д.Мережковського, В.Соловйова Достоевський – пророк, Христос, антипод Антихриста (Антихристом вони вважали Л.Толстого). А от В.Вересаєв у книзі “Живая жизнь” вивертає цю опозицію навиворіт. За Толстим – живе життя, найкращі цінності, за Достоевським – гниття, регрес, смерть. Л.Шестов і В.Розанов намагаються зняти опозиційність Достоевського і Толстого, визнаючи за обома рівне право вважатись геніями російської літератури. Але глибока антипатія щодо Достоевського і в них дає наслідок у вигляді тих позитивів, на які вони спираються, намагаючись знейтралізувати згубний, як вони вважають, вплив Достоевського. Особливо симптоматична концепція В.Розанова, на якій варто зупинитись детальніше. Позитивні персонажі Розанова – Петро 1, Чернишевський, що здається досить парадоксальним: глибоко релігійна людина відчуває не просто симпатію – захват – перед безбожниками. Отже, є щось таке, що переважає віру, суспільну позицію... На якій основі здійснює свій розподіл симпатій-антипатій Розанов? Він намагається бути безстороннім, часто віддає належне художньому генію Достоевського, але вирок його остаточний, не підлягає сумніву: Достоевський для Розанова – содоміт. А содоміт – поняття надто певне, надто важливе у філософській концепції Розанова, щоб цим визначенням можна було знехтувати. Розанов не випадково живає вираз “п’яна знервована баба”, не випадково у тому сенсі, що це

не просто лайка, яку можна замінити будь-яким іншим лайливим виразом. Розанов натякає цим виразом на ту якість Достоєвського, яку він у нього справді знаходив: це близькість Достоєвського до жіночого психологічного типу. Як відомо, В.Розанов створив свою власну філософію статі. Намірившись так само, як Шопенгауер³³ і З.Фройд (але підходячи до проблеми з іншого боку), пояснити існування людей з одностатевою сексуальною орієнтацією, Розанов створив досить струнку теорію. Згідно з Розановим, у кожній людині закладено жіночі і чоловічі риси у різних пропорціях. Чим менше у чоловікові жіночих рис, а у жінці чоловічих, тим яскравіше проступає їх статева приналежність (термін Розанова – “самочність”). Жіночі і чоловічі якості розташовуються на горизонтальній вісі. З одного боку ми маємо типових чоловіків (інакше кажучи, яскравих самців), з протилежного боку розташовуються типові жінки. А от посередині знаходяться люди, в яких жіночих і чоловічих рис порівну: +0. Оце і є люди “лунного света”, або жсодоміти, більш поширеним сьогодні словом кажучи – гомосексуалісти. Щоправда, Розанов не тлумачить слово “содоміт” виключно у сексуальному плані. Для нього це найперш певний тип психології. Але головне, що ці, з точки зору сучасної психології, цілком прийнятні думки Розанов кладе у підвалини теорії розвитку релігій. Християнство Розанова має очевидний старозаповітний ухил. Для нього саме Старий заповіт втілює істинну релігію. Людина Старого заповіту – повноцінна людина, життєздатна, енергійна, з яскраво вираженою самочністю. “Плодіться і множтесь”, – гасло Старого Заповіту, яке дуже подобається Розанову, бо у ньому він бачить вище виправдання релігії загалом, оскільки релігія повинна сприяти розквіту життя. Разом з постаттю Христа у християнство приходить інший ідеал, людина, яка нехтує життям плоті, вбачаючи у ньому нищість, схильна долати природні потяги. З Христом приходять ченці, монахи, суть життя яких у змаганні з власним тілом та його потребами. Для Розанова чернецтво – найбільше зло, яке тільки можна уявити. Це похід проти природи людини, насилля над нею. Христос і його послідовники – це люди з нульовою самочністю, нежиттєздатні за своєю природою, і от вони захопили владу і накидають всьому світові свою нежиттєздатність, закликають усіх людей відмовитися від земного життя. Отже, від новозаповітного християнства почався занепад, регрес, всі незгоди європейської цивілізації. Розанов не менш патетично, ніж Ніцше, викриває “гнилу” сутність християн, власне, Розанов переспівує Ніцше на новий лад, зі статевим ухилом. В’їдливо насміхається Розанов не лише над монахами, а й над головними таїнствами християнства. “Бессеменное зачатие” – вот с чего оно (Евангеліє – М.М.) началось, с требования признать его – оно выступило. Это есть то чудо, то “неизреченное”, “не вмещающееся в разум”, небывающее и невероятное, о чем услышав, все засмеются, так как это есть “дважды-два – пять” пола, и между тем без согласия на это “чудо” и бессмыслицу – вы не христианин, “не крещеный”. “Самая его (християнства – М.М.) суть и есть +0 пола”.³⁴

На перший погляд здається, що Розанов – не та людина, якій можна дати ім’я російського Ніцше. У культурі Срібного віку він виступає досить органічною постаттю. Меланхолія і сум художньої творчості ніби наближають його іноді до декадентства. Але про декадентів Розанов висловлювався не менш суворо і непримиренно, ніж Ніцше.³⁵ Він чудово усвідомлював свою близькість до Ніцше, навіть більше: відчував себе продовжувачем його справи в остаточному руйнуванні християнства. В “Уединенном” він написав:

“Чому ідеї мої справили на Михайловського враження смішного, і він сказав: “Це як у Кіфи Мокієвича”, а на Мережковського – враження трагічного, і він сказав: “Це таке ж бурхання, як у Ніцше, це – кінець або, принаймні, страшенна небезпека для християнства”. Чому? Мережковський (явно) зрозумів сильним і чесним розумом те, що Михайловський не зрозумів із-за безсилля і несумлінності розуму – розуму лінивого, не здатного опрацювати чужі теми, теми не свого табору. Міжтим “сім’я”, “рід”, на яких у мене все побудовано, Мережковському більш далекі і непотрібні, ніж Михайловському, навіть ворожі Мережковському”.³⁶ У цій цитаті абсолютно чітко поставлені всі акценти. Найперш це згода на спорідненість із Ніцше, по-друге, ледь приховане вдовolenня з того, що в його ідеях бачать страшенну небезпеку для християнства. По-третє, повне усвідомлення того, що він і Мережковський перебувають на протилежних позиціях (Михайловський, якби був розумніший, міг би належати і до односторонців). Опозиційність щодо Мережковського – це опозиційність також щодо В.Соловйова, Ф.Достоевського, всіх християнських філософів. У Розанова Петро 1 – ренесансна особистість, в якій домінує людина першопочатків, втілення національного генія, у Мережковського він – Антихрист, антипод слабкому Олексію, на боці якого – цінності духу, релігії, жорстоко прирешені і відкинуті Петром-Антихристом.³⁷ Серед тих, хто викликає антипатію Розанова (всі вони – содоміти) також ім’я Шопенгауера (у такому, наприклад, контексті: “Зовсім тупоголове припущення Шопенгауера...”).³⁸ Намагаючись бути науково об’єктивним, Розанов раз у раз змушений визнати, що серед клятих содомітів надто багато талановитих людей і навіть геніїв. Але це не збиває його з узятого напрямку, навіть не дуже бентежить. Його гидливість до тих, кого визначив як содомітів, не знає втриму. Причому не має значення, чи мова йде про тих, хто справді впав у содомський гріх, чи про чистих, цнотливих людей, які присвятили себе ідеї, сподвижництву, зробили завдяки цьому величезний внесок у культуру. Христос – содоміт, який викликає чи не найбільшу огиду. Хоча Розанов протиставляє Новому Заповіту Старий, шукає свій ідеал саме там, неважко помітити, що це образ досить знайомий. Античний муж, герой, воїн, несхибний борець, яскравий самець, володар, який радіє життю і дякує богам (саме богам, оскільки, згідно Розанову, богів мусить бути два – для чоловіків і для жінок) за можливість різноманітної фізіологічної насолоди. Громи і блискавки посилаючи на чернецтво, Розанов без будь-якого збентеження співає гімни повіям. Мовляв, проституція – це переливання через край здорової життєвої енергії, а от чернецтво – хвороба суспільства. Читаючи “Людей лунного света”, на кожній сторінці відчуваєш щирість Розанова. Його ненависть до содомітів-християн глибока і органічна. Він не перебільшує, вигукуючи: “Ні, на голови цих содомітів звісно слід виливати сірчаний вогонь”.³⁹

Якщо бути точним у висловах, той короткий – півтора десятиліття – період культурного розвитку Росії, який назвали Срібний віком, не є явищем власне ренесансного типу. Це було відновлення християнської моралі і філософії після багатьох десятиліть торжества петровського ренесансу (романтизм у Росії був досить млявим і не зробив особливої погоди, а романтики поспіль були шанувальниками Петра і далі не рухались). Декадентство, містицизм, посилена релігійність символістів, сплеск релігійної християнської філософії, який почався від П.Юркевича і М.Федорова, спричинили зміну напрямку в культурі. Короткого періоду виявилось достатньо, щоб культура

оновилась. Усе, що є цінного у культурі Росії ХХ століття, чим вона сьогодні пишається, коренями своїми сягає рубежа століть. А це ж був період, коли, кажучи словами Розанова, “кляті содоміти” володіли умами суспільства. Переорієнтація цінностей з соціуму і матерії на дух стала головною причиною всіх досягнень Срібного віку. Тому ніяк не можна погодитись з твердженням, що Срібний вік – це Ренесанс, а тим більш – з такою, наприклад, думкою: – Рупрехт і Генріх в романі В.Брюсова “Огненный ангел” є представниками “двох провідних типів людини епохи Відродження”.⁴⁰ Герої роману В.Брюсова цілком відповідають концепції християнської особистості, вони формуються у руслі відновлення середньовічного сприйняття людини, протилежного ренесансному.

Розанов, філософ і літератор, не проти духовного розвитку. Навпаки, він намагається, як і Ніцше, актуалізувати духовну сферу свого героя. Але випущена на волю надлюдина швидко впорядковує світ на свій лад. Досить скоро духовні цінності відходять на задній план, а згодом починають хиріти. Доброта, співчутливість – і ті здаються виявом слабкості. Христос з трагічної постаті обертається на фарсову. Змагання двох концепцій особистості цілком усвідомила література пожовтлого десятиліття. Саме вона засвідчила повну блискучу перемогу людей зразка Андрія Бабичева з роману Ю.Олеші “Зависть”. Похід молоді радянської ідеології проти так званої гнилої інтелігентщини (яку довго і не дуже результативно розвінчував також М.Горький в образі дворушника Кліма Самгіна: виявилось, всерйоз, на глибокому інтелектуальному рівні інтелігента викрити не так просто) забезпечило остаточно, на всі наступні часи, перемогу розановського героя з високим балом самочності. Втім, герої радянської літератури у питаннях статі були досить цнотливими. Свою статеву енергію вони скеровували на боротьбу проти класового ворога. Але, так чи інакше, все ж песимісти, декаденти, содоміти-християни були заганні у глухий кут, а невдовзі знищені фігурально і буквально. І що ж, забувало життя, як мріялось Розанову?

Ще одна постать російської культури початку століття, яка виявила свою чітку, непримиренну опозиційність до особистості Достоєвського – В.В.Вересаєв. Духовний шлях Вересаєва досить складний. Дитинство пройшло під знаком релігійності батьків, потім захоплення революціонерами-демократами, марксизмом, від нього – до А.Бергсона з його інтуїтивізмом (інтуїтивізм Вересаєв був вірний до кінця, хоча довелося платити значну ціну захисникам радянської ідеології). Здається, Вересаєв – людина з іншого табору, ніж Розанов. Але це не стало на заваді формуванню однакових симпатій-антипатій. Якщо Розанов пафосом зробив статі і сім’ю (звісно, патріархальну), то для Вересаєва таким пафосом стала природність, що онтологічно одне і те ж. У своєму філософсько-літературному дослідженні “Живая жизнь” Вересаєв доклав багато зусиль, щоб викрити Достоєвського у його неприродності, ворожості живому життю. Вересаєв кваліфікує Достоєвського як людину, що несе смерть і розпад: “Перемога над смертю шляхом повного відсікання волі до життя; перемога над жахливим життям шляхом мертво-байдужого ставлення до нього; зневага до життя, зневага до смерті – ось той страхітливий ідеал, що зріс на ґрунті безнадійного відчаю і глибокої недовіри до природи людини”.⁴¹ Вересаєву навіть пошуки сенсу життя здаються проявом хворобливої психіки. Навіщо без кінця питати, чому ми живемо, який сенс мають наші вчинки? Краще жити повноцінним життям,

як дерево чи звір. Життя саме по собі – найбільша цінність. Шукати йому виправдання – гріх перед природою.

Ворожість Достоевського живому життю, оскільки вона помічена багатьма діячами рубежа століть, очевидно, справді притаманна цій людині риса. Тяжіння до смерті... Психологи ХХ століття вважають його цілком природним. Уже З.Фройд висловив досить сміливе припущення, що "...метою будь-якого життя є смерть...".⁴² Для Е.Фромма ця думка стала початком глибокого дослідження, внаслідок чого він створив свою концепцію, згідно з якою всі люди поділяються на біофілів і некрофілів (Фромм уживає термін "некрофіл" не в тому значенні, в якому його уживає медицина). "З психологічної точки зору нема більш різкої протилежності, ніж між людьми, які люблять смерть, і тими, хто любить життя: між некрофілами і біофілами".⁴³ Не зважаючи на те, що концепція Фромма виявляє щось цілком природне, він без сумніву позначає дві встановлені категорії етичними знаками: не криється з симпатіями щодо біофілів і не ховає антипатій до некрофілів. Водночас він не забуває підкреслювати, що і один, і другий з виділених типів у чистому вигляді зустрічаються рідко, частіше в людині є суміш біофільних і некрофільних рис. Здається, це антиномія, яку слід розглядати поза етикою. Якщо так створена людина, то є вища обумовленість кожного типу рівною мірою. Інакше кажучи, роль некрофілів в еволюції людства не може бути виключно негативною. Фромм, навантажуючи виділені типи етичними оцінками, входить в суперечність не лише з самим собою, а загалом піддає сумніву науковість отриманих результатів. Хоча, з точки зору будь-якого обивателя, це так зрозуміло: тяжіння до смерті... що тут може бути позитивного? Але варто хоч трошки поміняти ракурс, щоб усе змінилось. Людина, що тяжіє до смерті більше, ніж до життя, не є залежною від смерті, чи не так? Вона не боїться смерті, а отже її неможливо шантажувати будь-якими життєвими цінностями? Тобто ця людина, зарані погоджуючись на смерть, може прожити багато більш достойне життя, ніж та, яка боїться смерті і всіма силами чіпляється за життя. У психологічних етюдах О.Солженіцина, І.Багряного, В.Шаламова, В.Франкла⁴⁴ і багатьох інших людей, які пройшли через сталінські чи гітлерівські концтабори, простежується одна і та ж думка. Ті, хто, потрапивши в нелюдські умови, зберіг людську сутність, могли зберегти її єдиним шляхом: зробивши свій вибір, вибравши смерть. Біофіл, як би його не принижували, смерть не вибере. Того, хто панічно боїться смерті, можна примусити до будь-чого. Отже, доводиться найліпших людей, людей духу, які здійснили неймовірні вчинки, підняли людину на неймовірну висоту, називати тежнекрофілами? Тяжіння до смерті можна пояснити не лише індивідуальним несвідомим, а й колективним. І тут все не так просто, як може видатись на перший погляд. Потужне життєлюбне тіло на кожному кроці виявляє свою слабкість у тяжких випробуваннях, немічне і хворобливе виявляє неймовірну життєздатність. Ніби зумисне життя ставить на кожному кроці експерименти, аби довести, що не у здоровому тілі здоровий дух, а навпаки. Однак біофілів зразка Ніцше, Розанова чи Вересаєва неможливо переконати.

В епоху Модернізму змагання ренесансної і християнської особистостей загострилось так, як ніколи до цього часу. Воно чіткіше, ніж завжди, проступило на поверхню, із колективного несвідомого перейшло у масову свідомість. Це дало можливість багатьом митцям і філософам усвідомити найважливіші закономірності руху європейської культури. У цьому плані

заслугує на окрему розмову концепція О.Шпенглера.

Російське видання книги О.Шпенглера “Занепад Європи” супроводжене дуже солідною передмовою.⁴⁵ Радянський філософ К.А.Свасьян зробив великий огляд літератури про Шпенглера (про нього написано цілі гори томів), головним чином модних свого часу фрейдистських аналізів його особистості і біографії. Детально зупинився автор передмови на обставинах виникнення книги, на тому, як бурхливо зреагувала наукова і не-наукова спільнота на неї, дав свою (не надто відмінну від психоаналітичних) версію характеру Шпенглера, пройшовся по дитинству і юності (з щедрим цитуванням щоденників), спробував пояснити, у чому полягає заслуга Шпенглера перед культурою. Щоправда, це пояснення не базується на змісті книги, яку дослідник переказує надто вибірково і в якомусь незрозуміло грайливому тоні. Словом, все є в передмові до припізнілого видання (очевидно, вибраним радянським філософам книгу Шпенглера було дозволено читати давно), нема єдиного: розмови по суті справи. Якщо раніш по суті справи вести розмову нібито забороняла ідеологія, то тепер, коли всі перепони зникли, ідеологія обридла, здається, говорити-не наговоритись філософам по суті справи... Ні! Не поспішають чомусь. Внесок Шпенглера і сутність його книги автор передмови вичерпує горезвісним “закатом”, продекларованим у назві. Якщо придивитись уважніше до інтонаційних барв передмови, не важко помітити, що Шпенглеру віддається належне через силу. Насправді сучасний радянський філософ як вважав, так і вважає книгу Шпенглера скандальним явищем сумнівної вартості, яке має дуже опосередковане відношення до власне філософії. Крім того, багато згадок про вплив Ніцше... Словом, науковець був би у своїй стихії, якби треба було викривати Шпенглера, як за старих добрих часів. Але тепер, коли вже всім зрозуміло, що викривати автора, якого хочуть читати через сім-вісім десятиліть після першої публікації, – справа невдячна, доводиться писати про внесок. От і розмірковує філософ про те, що пророкування Шпенглера не безпідставне, що Європа справді йшла до занепаду. Есхатологізм книги Шпенглера – це її барва, мотив. Він має єдиний виток – психологію автора, світовідчуття якого за природою схильне до есхатологізму (зі щоденників, наведених у передмові, зрозуміло, що Шпенглер таким народився, а не став). Есхатологізм не є навіть органічною складовою тої концепції (звісно, філософської), яку Шпенглер розгортає в своїй книзі. У передмові ні слова не сказано про концепцію двох душ європейської культури, яку від початку і до кінця розгортає та підтверджує в своїй книзі Шпенглер. А це саме те, що і по сьогоднішній потребує детального обговорення. Здається, після Шпенглера якщо хто писав про європейську культуру, то тлумачив її в дусі Шпенглера: як змагання двох глибинних витоків. Скажімо, теорія розвитку європейської культури відомого грецького естетика та мистецтвознавця Міхеліса Панаотіса: він тлумачить її розвиток як змагання і взаємодію піднесеного і прекрасного, пов'язуючи ці витoki з пануванням теократії (піднесене) і антропократії (прекрасне). Не менш чітко проступає подібний поділ в естетиці О.Лосева: він намацує глобальне (і вирішальне для європейської культури) змагання платонізму (неоплатонізму) і гуманізму.

Вичерпувати внесок Шпенглера концепцією занепаду – означає свідомо ставити його у низку епігонів. Після Ніцше хто тільки не волав про занепад. Здається, наприкінці XIX століття це слово було найбільш уживаним. А вже на початку нового століття, разом зі з'явою експресіоністів, всі кричали

про близьку загибель, це стало мало не загальним місцем. Звісно, всі пророкування, зроблені на початку століття, були згодом підтверджені, і тому їх вагомість безсумнівна. Але пророкування, зроблені під час чи після першої світової війни (а саме тоді писалась книга Шпенглера), – це вже ніби й не пророкування, а просто приєднання до спільного хору голосів.

Втручання Ніцше у книгу Шпенглера теж лежить на поверхні, тим більш, що автор і не приховує (підкреслює!) свій зв'язок із славнозвісним попередником. Цей зв'язок найглибший і найпослідовніший на рівні психологічному: очевидно, що Ніцше і Шпенглер близькі за характером, ця спільність відчувається в інтонації, патетиці, полемічній заостреності тощо. А головне, у своїй концепції двох душ Шпенглер очевидно враховує ніцшеанське діонісійство та вагнеріанство. Для вихідної опозиції він, щоправда, вибирає інші імена: у Ніцше Діоніс – Христос, у Шпенглера – Пілат – Ісус. Але очевидно, що, так само, як Ніцше, Шпенглер відрховує змагання двох витоків європейської культури від початку епохи християнства, яке утворило опозицію з античним світобаченням. Але Шпенглер, по суті справи, вивертає навиворіт опозицію Ніцше. Якщо для Ніцше весь позитивний збутток – в античності та Ренесансі, а християнство і пов'язані з ним епохи – це сходинки занепаду, то у Шпенглера простежується очевидна антипатія до культури античного типу, водночас християнський виток здається дуже привабливим. Отже, що таке, згідно зі Шпенглером, душа культури? “Якщо назвати душу – і при цьому її відчутний тип, а не умоглядну і уявну картину – можливим, а світ – дійсним – вирази, щодо змісту яких внутрішнє відчуття не полишає місця для сумніву, – то життя повстане гештальтом, в якому відбувається здійснення можливого”. “Я маю намір відтепер називати душу античної культури, яка вибрала відчутно-виявлене окреме тіло ідеальним типом тяглості, Аполлонічною. З часів Ніцше це позначення зрозуміле всім. Їй протиставляю я фаустівську душу, прасимволом якої постає чистий безмежний простір... Аполлонічною є статуя оголеної людини, фаустівським – мистецтво фуги”. “Аполлонічна мова форм виявляє те, що здійснилось, фаустівська – найперш те, що знаходиться у становленні”.⁴⁶ Антиномію Шпенглера хочеться доповнити синонімічними парами: тіло-дух, об'єкт-суб'єкт, реалізм-романтизм... Водночас очевидно, що введення поняття “душа” наблизило концепцію Шпенглера до психології, позначило намагання вийти на колективне несвідоме у пошуку першооснов руху культури. “Душа” Шпенглера перегукується з архетипами К.-Г.Юнга. Але головне, що варто у першу чергу віднести до заслуг Шпенглера, то це зроблений ним “портрет” європейської культури. Він не лише дає велетенську панораму культурного розвитку, аналізує і оцінює безліч явищ, він простежує тенденції (ми можемо сперечатись про їх назви, але їх присутність не викликає сумніву), які роблять європейську культуру органічним цілим. Змагання античного і християнського витоків визначають рух і структуру європейської культури, характер кожної епохи залежить від домінант того чи іншого витoku.

Шпенглера варто поставити у низку постатей, опозиційних щодо Ніцше. Але виразність цієї опозиційності зникла під тиском психологічної спільності. Зізнання Шпенглера в тому, що він спирається на Ніцше, витлумачили однозначно, зарахувавши його у послідовники. Це, власне, тежприкметна тенденція: опозиційність щодо Ніцше, навіть очевидна, дуже рідко декларувалась. Серед першорядних філософів мало хто доклав руку

до викриття ідей Ніцше. Навіть ті, хто чудово розумів, якої шкоди можуть завдати ці ідеї, більш акцентували позитивний внесок Ніцше в європейську філософію. Серед філософів, чітко опозиційних щодо Ніцше, варто згадати В.Соловйова, оскільки мова йде про російську культуру рубежа століть. Концепції Ніцше Соловйов присвятив есе “Ідея свержчеловека”. “Поганий бік ніцшеанства впадає в око, – вважав В.Соловйов. – Зневага до слабкого і хворого людства, язичницький погляд на силу і красу, привласнення собі заздалегідь якогось виключного надлюдського значення – по-перше, собі особисто, а потім, собі колективно, як вибраній меншості кращих, тобто більш сильних, більш обдарованих, владою наділених чи “панських” натур, яким все дозволено, оскільки їх воля є верховним законом для решти, – ось очевидна помилка ніцшеанства”.⁴⁷ Оце і все, що сказано “проти”. Далі Соловйов розмірковує над витоками ідеї надлюдини і доходить висновку, що її не могло не бути, бо ця ідея пов’язана з рухом до боголюдини. Першою надлюдиною, вважає Соловйов, був Христос. А чому Христос опинився у числі головних ворогів Заратустри Ніцше, Соловйов не пояснює. Власне, зовсім не веде мову про антихристиянство Ніцше. Хоча, здається, кому, як не Соловйову, про це говорити...

Так само побіжно, міжіншим, заперечує Ніцше К.Ясперс. Звісно, його вислови не допускають різночитань, вони чітко окреслили позицію Ясперса: “Зруйнувавши традиційний ідеалізм, він заклав нібито нову основу; але те, що він потім побудував, можна у якості агломерату заяложеного аналізу і дешевого життєвого оптимізму вважати не більш, ніж виразом сліпого довір’я до нинішньої плутанини”.⁴⁸ Але навіть сказавши на адресу Ніцше кілька нищівних реплік, Ясперс не втримується від того, щоб одразу не виправдатись: “Думки Ніцше про волю до влади, про надлюдину і вічне повернення, які багатьом задурмили голову, так само неприйнятні, як перекручене християнство Кіркегора. Але суперечать сенсу, пропонуючи продовжувати дрімання, і більшість спростувань Кіркегора та Ніцше. Ці спростування пропонують тривіальні істини, але таким чином, щоб видалити вістра, яке внесли у наше сумління Кіркегор і Ніцше”.⁴⁹ Все те, що задурманило голову багатьом, якраз і заслуговує на увагу, але воно здається Ясперсу таким очевидно примітивним, що тут ніби і мову нема про що вести. Цікаво, що Ясперс називає зруйнованим лише традиційний ідеалізм. А це, мовляв, і варте, щоб його руйнували. Але руйнація традиційного ідеалізму – це лише похідне від більш масштабної руйнації – християнства... Ідеалізм, та ще й традиційний, має право руйнувати кожен філософ, це йому тільки ваги додасть. Інша справа – антихристиянство. Це навіть не позитивізм чи матеріалізм з його атеїзмом, а саме антихристиянство – воно впадає в око у концепції Ніцше.

Пригадаємо найбільш красномовні місця з проповіді Ніцше: “Я засуджую християнство, я підношу проти християнської церкви найстрашніше з усіх обвинувачень, які будь-коли лунали на землі. Я вважаю його найогиднішим розбещенням, яке лише можна уявити, і примічаю в ньому потяг якомога розбещувати й далі. Християнська церква занпащує все, чого торкнеться; знецінює будь-яку вартість, перетворює правду в брехню, справедливість – у душевну нищість”. “Паразитизм є суттю всіх церковних діянь; зі своїм недовкрів’ям та ідеалами “святості” церква засушує життя, висисає кров, позбавляє любові й надії; потойбічне – це лише спосіб заперечувати будь-

яку реальність; хрест – розпізнавальний знак найпотаємнішої змови, що будь-коли існувала на землі, – змови проти здоров'я, краси, пристойності, смілості, духу, душевної доброти, – отже, проти самого життя...” “Я ненавиджу християнство як велике прокляття, як найтяжчу й найгіршу погубу, як інстинкт нелюдської помсти, що не цурається й найбільш отруйних, таємних, підступних і нищих засобів, – я ненавиджу його як незнищенне ганебне тавро на всьому людстві!”.⁵⁰ Не може не привернути уваги почуття: воно таке щире, глибоке, виношене, органічне. Це справжня пристрасть! Фанатичне почуття, що було притаманне хіба гонителям перших християн... Такі, насичені вже не кров'ю, а жовтю слова, певне, набувають особливого значення: якщо Небеса існують, їх чути і там. ХХ століття, наче живучи за духом і буквою Ніцше, зганьбило християнство остаточно. Фашизм хоч і підняв на прапори ім'я Ніцше, головне у ньому знехтував. А от радянська ідеологія мала не менше пристрасті, коли викривала християнство, руйнувала церкву, запалювала високі вогнища судилищ середньовічного ґтунку. Від удару, завданого Ніцше і посиленого його епігонами та послідовниками, християнство вже не змогло отямитись, а особливо православ'я, найбільш близьке по духу евангельському християнству.

“З завершенням Ренесансу – цієї останньої омани – західна душа досягла зрілого усвідомлення своїх сил і можливостей. Вона вибрала свої мистецтва”,⁵¹ – сказав О.Шпенглер. Можна додати, що вона вибрала не лише мистецтва, а й шлях, напрямок руху. В епоху Модернізму відбулось ще одне, чи не найінтенсивніше з часів становлення, змагання християнської і античної людини. Лише невелика частка цього змагання відбувалась у полі усвідомлення, у тому числі і похід Ніцше. Але результат боротьби цілком залежав від тих сил, які змагались у світі несвідомого. Перемогла людина тіла. Людина духу виявилась надто кволою, справді нежиттєздатною. Певне, інакше і не могло бути: якби отримала перемогу людина духу, це означало б чи завершення цивілізації, чи, принаймні, перехід її у нову якість. А так людство ще деякий час невтомно воюватиме (улюблена справа добірних мужів античності, Ренесансу, надлюдини у всіх її маскарadaх) і знищуватиме себе. Життя буяє!..

ПРОБЛЕМА ІММОРАЛІЗМУ

Варто кинути побіжний погляд на історію становлення модернізму, як одразу впадає в око спільна для всіх течій і напрямів риса: виклик прийнятій моралі та етиці. Модернізм супроводжувала скандальна, а то й лиха слава. Тут мистецтво і життя змагались поміж собою: “Квіти зла”, богемне життя декадентів, оприлюднення негідних вчинків, войовничі гасла експресіоністів, одіозні постаті на зразок А.Рембо чи С.Далі (ближче до наших теренів – Л.Андреев, В.Винниченко). Про футуристів і мови нема: кожен їх крок відлунював у суспільній свідомості почуттями гніву та обурення. Серед добropорядних громадян іноді навіть зароджувались рухи на захист правил суспільної поведінки (водночас і за покарання порушника). Згадаємо хоча б прикметну історію з підписами для притягнення до судової відповідальності Л.Андреева: після публікації оповідання “Бездна”.

Якщо у класичні часи поет частину свого життя ховав за лаштунки творчості (згідно з відомою формулою О.Пушкіна: “Пока не требует поэта...”),

то модерністи взагалі хотіли поміняти місцями “задній” і “передній” плани. Традиційні мистецькі чесноти зблякли, добропорядність виглядала прісною та нудною. Поети намагались прикрасити себе якщо не екстравагантним вчинком, то хоча б якоюсь оригінальною вагою. В якості своєрідного ідеалу (усоблення митця) популяризувались демонічні натури, стилізовані під Середні віки чи Бароко. Яскравий приклад – образ Ренати з роману В. Брюсова “Огненный ангел”. Про цей образ можна сказати словами бароккознавця А. Макарова: “У своїх роздумах над загадками душі люди Бароко заходили так далеко (випереджаючи, до речі, найсміливіші висловлювання сучасних психоаналітиків), що припускали можливість співіснування в одній особистості християнської набожності й... запеклого сатанізму. Людина була для них другим дивом після Бога і другим страхіттям після диявола”.⁵² Недарма Брюсов розгортає події роману (прозора автобіографічного) на тлі середньовічного полювання на відьом. Герой роману, як і представники інквізиції, не має сумніву в тому, що Рената пов’язана з силами зла і мороку. Водночас ніхто так пристрасно, як вона, не прагне до світла, у ній є щось високе, неземне, навіть янгольське. Саме таке поєднання божественного і сатаніського робить Ренату привабливою в очах героя і автора роману, романтизує цей образ, вивисує над буденністю. Серед декадентів існувала навіть своєрідна мода на жінок зразка Ренати. Власне, у романі Брюсова мало що вигадане.

Модернізм остаточно розвіяв плекану новочасним позитивізмом ілюзію, що сама по собі людина добра, а все зло – у суспільстві (згадуючи слова В. Белінського). Саме модернізм сказав вагоме і, певне, останнє слово у розмові про добро і зло, яка напружено велась з часів виникнення християнства.

Намагання романтизувати зло, тобто зробити його не відштовхуючим, а притягальним, простежується у всіх романтиків, починаючи Байроном і завершуючи Едгаром По. Саме тих письменників, яких час від часу називають попередниками модернізму (окрім згаданих – О. Уайльд, Ф. Достоєвський, М. Гоголь та інші) вирізняє намагання бачити людину як головний виток добра і зла, саме у них чітко простежується співчутливе ставлення до злочинців і розбещених людей. Якщо позитивні герої Достоєвського – досить умовні, схематизовані і не надто переконливі, то негативні, навпаки, приваблюють трагізмом, складністю, глибиною. Герої, що стоять найближче до авторського “я”, – люди, відмічені потягом до зла. Вся художня притягальність багатьох героїв Достоєвського визначається тим, що вони – злочинці.

Після романтиків (зокрема, Едгара По, як слушно зауважив Б. Рубчак⁵⁴) естафету у намаганні “нажахати” читачів підхопили французькі “прокляті” поети. Сама назва знаменитої збірки, яка започаткувала декадентство (“Квіти зла”), засвідчує остаточний перехід митців на бік всього низького і темного, що є в житті людини. Людина оцінюється як зосереддя вад, але при цьому не викривається. Квіти зла – це прийняття зла. А вже після французів – той обвал творів, який давав і до сих пір дає щедрю поживу різноманітним викривачам модернізму.

Викривачі модернізму, до речі, потребують окремої розмови: надто їх багато, надто різні люди, іноді з протилежними світоглядами, трапляються серед них. Поборники моралі початку століття чинили спротив майже стихійно, у відповідь на щось нове і шокуєче. Так завжди суспільство зустрічає кожне порушення усталених норм. Цей період можна було б не брати до уваги,

особливо пам'ятаючи про численні містифікації, боротьбу угруповань, хисткість межі між правдою та вигадкою, грою і життям. Але аргументами опонентів модернізму невдовзі скористались діячі новоутвореної радянської ідеології. Епатажно загострені самими модерністами риси було зібрано до купи і оформлено концептуально, так, аби вибудувалась чітка схема, сутність якої – занепад, виродження культури. Радянським ідеологам не треба було далеко ходити, щоб знайти необхідний для звинувачення матеріал: його було вдосталь у житті і творчості кожного модерніста зокрема і всіх модерністів загалом. Отож за довгий час гори книг, статей, різного роду досліджень накопичили вражаючий матеріал, свого роду судове розслідування. Ця література не лежала мертвими тосами, вона весь час дуже активно працювала, поступово формуючи у свідомості суспільства чіткий стереотип. Невдовзі навколо нього утворилось своєрідне енергетичне поле з великою впливовою силою. Коли у Радянському Союзі помінялись часи і у відповідності з ними – критерії та морально-етичні норми, модернізм одразу припинили викривати, поступово міняючи знак “–” на “+”. Але це зовсім не означає, що стереотип, пов'язаний з модернізмом, автоматично зник, сам по собі вилучився з суспільної свідомості (автоматично тут нічого не відбувається). У деяких мистецтвознавців в останні роки з'являється компромісна позиція: С.Далі, звісно, геній, але негідник... Спробували її навіть на наукову основу поставити, почали робити розвідки на тему: “Зло у світовому мистецтві” (журнал “Иностранная литература”⁵⁵). Полеміка про чесноти модерністів запалала з новою силою. І виявилось, що охоче викривають модернізм за аморальність не лише радянські ідеологи. У зв'язку з цим видається надзвичайно прикметною книга західноєвропейського компаративіста В.Крауса “Нігілізм сьогодні”.

Наведемо деякі уривки: “Байрон був передвісником”. “Його справжнім покликанням ... було руйнування суспільного порядку, навіть більше – знищення моралі, релігії, здорового глузду (аж до свого власного життя)”. “Бодлер, а також Верлен і Рембо започаткували той поетичний авангард, який і досі відлунює сплесками тотального і перманентного бунту. Саморуйнування стало своєрідним виявом героїзму буржуазних інтелігентів, прихованого (а часом і відвертого) формою самовбивства камікадзе, агресивно спрямованих проти суспільства, схильних до злочинства, позбавлених батьківщини і самоусвідомлення, з демонстративно відкинутими поняттями: честь, порядність, самоповага”. “Париж і Лондон, а згодом і Берлін та Відень перетворились в цей час на якісь оранжереї інфернальних міфів, негативних ідеалів і свят збочення, мазохістських і садистичних розваг усілякого ґатунку, що мінілись всіма екзотичними барвами”. “Поняття краси й любові, інші ідеали, саме уявлення про норми людського спілкування начисто відкидалися. Слідом за Байроном, починали мало не пишатися тими злочинствами, яких насправді зовсім не чинили. Незабаром дійшло до того, що поети, художники, митці взагалі не могли існувати поза демонічним прокляттям та відчайдушними аферами”.⁵⁶ В.Краус зібрав вражаючу колекцію викривальних фактів, які стосуються митців ХХ століття. Але ось що парадоксально: він згадує головним чином першорядних митців; іменний покажчик його книги – класики останніх двох століть. Зрозуміло, що дослідження з викривальним пафосом врешті-решт мусило вийти на так звані позитивні приклади, інакше викриття втрачає сенс. Як і слід було сподіватись, позитивних прикладів виявилось не так багато, знайшов їх дослідник не де-небудь, а серед радянських письменників та ще

в літературах деяких країн соціалістичного табору. Щоправда, тут всім добре відомі імена майже не трапляються, та й взагалі очевидно стає тенденція говорити про митців у множині. Отож, усвідомлює це В.Краус чи ні, але в його книзі вибудувалась досить дивна концепція: геніальними творами світове мистецтво завдячує головним чином аморальним людям. Всіх їх разом вчений зарахував до нігілістів, а нігілізм, у свою чергу, витлумачив як головне світове зло, очевидну причину всіх прикросців європейської цивілізації. Отож культура у кращих її зразках, створюється враження з книги В.Крауса, виникає за безпосередньою участю гомонських сил, а добро майже не творчоспроможне.

В.Краус, жбурляючи в нігілістів громи і блискавки праведного гніву, одного з них, чи не найушлавленішого, оминає, більш того – у його творах шукає аргументи проти нігілізму. Маємо на увазі, звісно, Ф.Ніцше, чім тлумаченням нігілізму скористався В.Краус. Вчений не помітив кричущого протиріччя: він виключив з переліку нігілістів саме ту людину, яка згальнула морально-етичні норми християнства, тобто здійснила найсміливіший з усіх нігілістичних вчинків, які тільки знала Європа. Що ж таке нігілізм, якщо серед нігілістів нема Ніцше? Що таке, справді, нігілізм?

К.Ясперс вважав, що поняття про нігілізм з'явилося ще у Старому Заповіті, і вже там визначена головна його прикмета: спрямованість проти релігії. "...нігілізм такий самий стародавній, як і філософія", - вважав К.Ясперс. І ще одне важливе роз'яснення: "Обожнення людини ніби слугує порятунком від нігілізму, але воно саме вже потайки нігілістичне".⁵⁷ Обидві ознаки, вказані Ясперсом, – антивіра (антихристиянство) і обоження людини (обожена людина – надлюдина) – характерні для філософії Ніцше. Ніцше у властивій йому манері повернув супротивникам назву, якої сам найперш заслуговував. Як відомо, він ужив поняття "нігілізм" стосовно декадентів і Шопенгауера, їх натхненника: вони нігілісти, оскільки, мовляв, заперечують життя. А саме слово "нігілізм" потрапило через другі руки до Ніцше, і прийшло воно звідти, де вже встигло набути великого поширення і надзвичайної популярності: із Росії. Російський нігіліст Д.Писарев – змалена копія Ніцше, їх погляди, головний пафос творчості багато чим подібні. На царині, що її напроцяювали російські нігілісти, виник потужний революційний рух, а згодом не забарились вразити світ і самі революції. Радянська держава взяла на озброєння в ідеологічній боротьбі найперш доробок революційних демократів (вони ж нігілісти): саме Радянський Союз був найміцнішим оплотом атеїзму. Радянські ідеологи ніколи не викривали нігілізм, хіба що іноді дорікали за крайнощі.

Звичайно, можна обмежитись уточненням, яке саме значення нігілізму мається на увазі у тому чи іншому випадку. Скажімо, В.Краус мусив зробити пояснення, що він використовує нігілізм у тому сенсі, в якому його розумів Ніцше. Також варто було б, дотримуючись правил наукового дослідження, послатись на протилежне розуміння і пояснити, чому з двох уживаних варіантів саме воно використовується. Але річ у тім, що розмова на цю тему, тільки її почни, одразу приведе до надто складних проблем.

Нігілізм – це заперечення якихось вже існуючих (звісно, довгий час) цінностей, що лягли в основу пануючої моралі та етики. Починаючи від Ренесансу, в Європі періодично потрапляли під перегляд та жорстку критику цінності християнства, оскільки саме воно протягом півтори тисячі років існування визначало норми пануючої моралі та етики. Власне, будь-яка релігія виконує у суспільстві роль морально-етичного координатора. Нігілізм

не встановлює і не закріплює норм, його мета – зруйнувати усталене. Отожне дивно, що нігілізм завжди був глибоко атеїстичним за своєю суттю. Нігілізм невід’ємний від богоборства.

Нігілізм – поняття, що у ХХ столітті існує як свого роду дволикий Янус: постійно вивертається то на один бік, то на другий. З погляду одних нігілізм є найбільш активним рушієм прогресу, на думку інших це уособлення всіх злих сил світу. Як не дивно, і одні, і другі наводять вагомі аргументи, одні і другі мають свою рацію. Певне, це поняття насправді амбівалентне, і вибір того чи іншого з двох протилежних його значень залежить від того, на яких позиціях загалом перебуває та людина, яка це поняття використовує. Якщо головні цінності знаходяться у царині духу, тоді Ніцше та атеїсти – типові нігілісти. Якщо цінності знаходяться у межах соціуму, матерії і природності (волі до життя), тоді, звісно, на нігілістів обертаються люди зразка Шопенгауера, Достоєвського, декадентів.

Кажучи словами самого Ніцше, він “поборник Господа перед дияволом”.⁵⁸ Демонізм – відчутна тінь нігілізму. Отождо звинувачень В.Крауса можна додати ще кілька вагомих аргументів. Демонізм декадентів – річ вельми прикметна, аби її окремо ілюструвати. Але тут є ще один важливий аспект. Образиперсонажі в європейському мистецтві, особливо у новочасну епоху, завжди існували між двома полюсами, позначеними поняттями “добро” і “зло”. На полюсі “добро” знаходились люди, наближені безліччю чеснот до янголів, на полюсі “зло” існували ті, хто знався з нечистою і своєю суттю мало чим від неї відрізнявся. Решта героїв розташовувалась міжними. Ті, що наближались до одного краю, мали назву ідеальних героїв, у більш поміркованій термінології – позитивних, ті, які знаходились на кінці протилежному, – очолювали парад світових злотворців. Інакше кажучи, серед негативних героїв світового мистецтва найнегативніші герої – демони різного роду і різних рангів. Головна їх мета – спокушення людини, штовхання її до гріха, злочину, непокори. При всьому, для романтиків характерному, пом’якшуванні відштовхуючих рис демонічних образів, і Мефістофель Гете, і Демон Лермонтова – спокусники, вони не виходять за межі визначеної для них ролі, вони чинять зло, стають причиною чи витоком людської трагедії. А тепер пригадаємо подібних героїв у мистецтві рубежа століть (їх дуже багато): Демона Врубеля, Сатану із “Щоденника Сатани” Л.Андреєва, “Кирпатого Мефістофеля” В.Винниченка, зрештою, Воланда М.Булгакова, що по-своєму довів до логічного кінця певну тенденцію. Всі ці герої – близькі до автора, вельми симпатичні, привабливі персонажі, які знаходяться на полюсі, протилежному від викриття (викриваються скоріше їхні опоненти). Хоча творці цих образів аж ніяк не підлягають під визначення “нігілісти”. Принаймні, Булгаков, незважаючи на те, що злі язики і називають його автором “Евангелія від Сатани”: надто очевидно переважають у його творчості утверджуючі, а не руйнуючі цілі. Отже, не все так просто, як може видатись на перший погляд тим, хто прагне когось викрити.

Щоразу, коли у мистецтві простежується певна тенденція, варто подивитись, чи немає чогось подібного у суміжних галузях культури, скажімо, у філософії, релігії чи науці. Як було сказано вище, романтики розпочали той процес, який умовно можна назвати виправданням злотворців. Чи спостерігається щось подібне у тогочасній філософії, яка завжди тримала у полі зору проблему добра і зла? Очевидно, що так. Розпочався цей рух

(найочевидніший і найяскравіший його прояв) з філософії Канта, який, за словами Ортеги-і-Гасета, одразу поміняв місцями звичні “низ” і “верх”: світу не існує, реальні тільки мої власні відчуття. Хоча суб’єктивізм Канта викликав чи не більше спротиву, ніж співчуття, після нього стало очевидно, що затишне існування людства міждемонами та янголами скінчилось: поділ на добре та зло існує не у світі, а в середині самої людини, це найяскравіший, найпоследовніший вияв суб’єктивності світосприйняття. Людське “я” сьогодні щось пристрасно вважає вищим благом, а на завтра обертає те ж саме на лихо і горе. Після Канта стала очевидно відносність людських критеріїв добра і зла, після Канта почався процес перегляду всього того, що до тих пір вважалося таким, яке перегляду не підлягає. Наприклад, Шопенгауер викрич оптимізм: безумовно позитивну категорію обернув на негативну. Але найвизначніша подія у цьому процесі – це, звичайно, з’ява Ніцше, який запотіяв тотальний перегляд усіх існуючих добродійств. Десять заповідей моралі, що навіть атеїстам здавались розумними, незаперечними, хіба за деякими винятками, Ніцше зганьбив і висміяв, доводячи, що “найбільше зло пов’язане з найбільшим добром; якраз воно тільки й творче”.⁶⁰ Ніцше не оминув увагою жодної з евангельських заповідей, всі до одної послідовно вивертаючи до протилежного змісту. “Десять разів на тиждень ти мусиш перебороти сам себе: від цього ти втомишся і душа засне, наче від маку.

Десять разів на день ти мусиш сміятись і бути веселий, а то вночі тебе непокоїтиме шлунок, цей батько журби.

Про це мало знають, та щоб добре спати, слід мати всі чесноти. Чи зважуся я кривосвідчити? Чи зважуся на перелюб? Чи дозволю собі жадати служниці свого ближнього? все це завадило б доброму сну.

І навіть маючи всі чесноти, слід тямити ще одне: вчасно відсилати до сну навіть чесноти.

Щоб ці милі жіночки не сварилися між собою! І через тебе також, нещасний!

Мир із Богом і сусідом – цього вимагає добрий сон. А ще живи у мирі з сусідським чортом! А то ще прийде вночі до тебе.

Шануй владу і виказуй покору, якщо навіть та влада крива! Цього вимагає добрий сон. Хіба я винен, що влада полюбляє криві стежки? ...

Тепер мені ясно, чого передусім шукали люди, шукаючи колись учителів чеснот. Міцного сну шукали вони і макоцвітної добродійності!”⁶²

Саме імморалізмом слід у першу чергу пояснювати велику популярність Ніцше. Для Ніцше добро там, де життєва сила, енергія, воля до життя, зло – все те, що свідчить про занепад життєвих сил. Ідеї Ніцше знаходять прихильників у різних таборах. Сам Ніцше добре знав, в якому суспільному прошарку найпалкіше відгукнуться: звісно, у середовищі революціонерів, і тому спробував одразу від них як можливих однодумців чи спільників відхреститись (розділ “Про тарантулів”), але це нікому не завадило використати гасла Ніцше на свій розсуд. Іскра, запалена німецьким бунтівником, швидко розпалювала всесвітні вогнища перегляду всіх цінностей. Звичайно, у центрі цього перегляду перебувала людина. Де витоки добра і зла, яку міру чиненого зла людина мусить взяти на себе як тягар вини? Згідно з вченням Христа, вина людини – безмірна, тому найбільш природний її стан, стан, що дає надію, – це каяття. Ті, що вважають себе безгрішними, бо наслідували заповіді святого письма, – фарисеї. Ніцше першим спробував звільнитись від

тягара вини, який церква насильно вклала на плечі кожного (а разом з нею – і суспільство, з його численними інститутами покарання, тиску, насилля).

Наступний етап у цьому процесі – творчість тих філософів початку століття, яких пізніше називатимуть попередниками екзистенціалізму. Одне з найяскравіших імен у цьому ряду – Лев Шестов. У праці маніфестового характеру “Апофеоз безфунтовності” він продовжив справу тотального перегляду існуючих добродійств. “Треба, щоб сумнів став постійною творчою силою, щоб він просяк собою саму сутність нашого життя”,⁶² – виголосив Шестов і піддав сумніву все, на що впав його погляд. “Моральні люди – наймстивіші люди, і свою моральність вони використовують як найкращу і найбільш витончену зброю помсти. Вони не задовольняються тим, що просто зневажають і засуджують своїх ближніх, вони хочуть, щоб їх осуд був загальним і обов’язковим, тобто щоб разом з ними всі люди повстали на засудженого ними, щоб навіть власне сумління засудженого було на їхньому боці. Тільки тоді вони відчувають себе цілком задоволеними і заспокоюються”.⁶³ “Любов до ближнього вбиває в людині віру і робить його за філософськими поглядами позитивістом чи матеріалістом”, “...найвеликодушніші прагнення людини у кінцевому рахунку виростають із егоїстичних поривань і прагнень”.⁶⁴ “Чи не варто в абсолютному егоїзмі бачити невід’ємну і величну, так, величну властивість людської природи?”.⁶⁵ “Поет, з одного боку, – обранець, з другого – найнікчемніший з людей. З цього можна зробити, якщо завгодно, втішний висновок: найнікчемніші люди не такі вже й не потрібні, як звикли вважати. Вони не придатні, щоб бути чиновниками чи професорами, але на Парнасі та інших підвищених місцях їх зустрічають з відкритими обіймами. Порок нагороджується Аполлоном, добродійство, як відомо, настільки вдоволене собою, що ніяких нагород не потребує”.⁶⁶ Останнє написане з лукавою посмішкою у підтексті, що загалом є найбільш характерною ознакою стилю Шестова. Шестов підкидає опонентам аргумент сумнівної вартості: він знаходить виправдання для існування деяких людей, тих, яких панівна думка схильна вважати непотрібним, користуючись логікою стереотипного мислення. Цей аргумент можна повернути також іншим боком: проти самої добродійності. Це не означає, що Шестов у своєму “Апофеозі” намірився поміняти місцями “добро” і “зло”, так, як це намагався робити Ніцше. До “моди” на злочинство Шестов ставиться не менш скептично, ніж до прийнятих чеснот: “Словом, добро не виправдало сподівань, які на нього покладались. Розум – теж дуже мало приніс. І втомлене людство відвернулось від своїх колишніх ідолів і піднесло на трон зло і безумство”.⁶⁷ Шестов, так само, як Ніцше, ревізує кожну з діючих чеснот і завжди повертає її протилежним боком, доводячи: в житті те, що вважається чеснотою, часто обертається злочинством, а те, що вважають вадю, може дати несподівану користь. Але, на відміну від Ніцше, Шестов не піддає сумніву одну євангельську заповідь: “Не судіть, не судимі будете”. Акцент, власне, робиться на першій частині, яка стає своєрідною заповіддю для самого Шестова, з відкиданням можливості мати нагороду за терпимість і всепрощення. Шестов нікого не судить, навіть відвертих супротивників: не тому, що хоче таким чином утвердити нову ієрархію чеснот (що вельми важливо для Ніцше), а тому, що розуміє відносність людських критеріїв поділу на добро і зло. Людям властиво помилятися, людям властиві слабкості. Суд Христа над фарисеями – вияв його непослідовності, відхід від заповіді “Не суди”.

Одна з причин появи зла у світі – постійне намагання загалу утвердити вічні і непохитні моральні закони. Часто добро не там, де закони виконуються, а там, де вони порушуються. Твердість, непохитність переконань – це часто зло, оскільки стає на заваді тому, що мусить повстати і сприяти життю; справедливість (під прапором якої йдуть судити злочинців) надто часто стає втіленням тотальної несправедливості. Водночас сумнів, непослідовність, егоїзм деколи стають добродійствами, сприяють позитивним змінам у суспільному житті. “Беззаконня – творча діяльність,”- сказано в одному з парадоксів Шестова. Шестов не пропонує нового кодексу моралі, не відкриває нових критеріїв чи орієнтирів для визначення добра і зла, він лише вказує на непослідовність людської натури, доводить, що пануючі істини часто не є істинями. Походження, витоки зла залишаються у Шестова під знаком питання. Але з людини знов знімається якась частка вини з огляду на Вищий суд.

Значну зміну в розуміння витоків добра і зла внесли психологи рубежа століть. Особливо важливу роль зіграли відкриття З.Фрейда та А.Бергсона. А.Бергсон, відкривши світ інтуїтивних відчуттів і осягнувши значення для людини так званого “третього ока”, знову, вже вкотре, у злочинах людства звинуватив розум, цього самовпевненого тирана, схильного машинізувати життя, вбивати у ньому природність.

З.Фрейд, відкривши в людині обшири “біологічного низу”, саме тут знаходить витоки людських прикрощів. Людиною керують досить прості механізми, закладені у психіку природою: принцип задоволення (він забезпечує баланс психіки) та тяжіння до смерті. “Багатьом було б важко відмовитись від віри у те, що у самій людині знаходиться прагнення до самовдосконалення, яке привело її на сучасну висоту її духовного розвитку та етичної сублімації і від якого слід чекати, що воно буде сприяти її розвитку до надлюдини. Але я особисто не вірю в існування такого внутрішнього прагнення і не бачу ніякого сенсу щадити цю приємну ілюзію. Попередній розвиток людини видається мені таким, що не потребує іншого пояснення, ніж розвиток тварин, і те, що простежується у незначній частині людей як постійне прагнення до подальшого вдосконалення, стає легко зрозумілим як наслідок витіснення потягів, на якому побудоване все найбільш цінне в людській культурі” (“Я і Воно”).⁶⁸ “Наш розвиток йде у тому напрямку, що зовнішні примуси поступово відходять вглиб, і особлива психічна інстанція, людське над-Я, вносить їх у число своїх заповідей”.⁶⁹

Фрейд розглядає злочинство як вихід з-під контролю витіснених деструктивних бажань і фактично урівнює його з хворобою (невроз, фобія, психічна аномалія тощо). Насильному витісненню у підсвідомість природних потягів до інцесту та вбивства особливо сприяла релігія, схильна актуалізувати заборону саму по собі, що призводить до непослідовності та алогізму багатьох заповідей. Деякі потяги після витіснення стали приносити більше злочинств, ніж до нього. Отже, з одного боку, витіснення природних агресій – надбання культури, тобто благо, з іншого боку, – витіснення спричиняють внутрішній дискомфорт, боротьбу, стають витоком хвороб і поганих вчинків. Фрейд відшукав реальні механізми у психіці людини, які знімають зі злочинств флер загадковості, пояснюють їх природою людини. Зло закладене у природу людини, воно природне і навіть неминуче, свого роду плата за культуру. Таким чином, Фрейд значною мірою знімає з людини відповідальність за вчинене зло. Людина кориться силам, яким мусить коритись, бо вона не здатна володіти

ними. Зло тепер виглядає дещо спрощеним, навіть примітивізованим, але зате відсувається у сферу трансцендентної вини. Людина, врешті-решт, не винна, що є і лишиться звіром. Тому культура хоч і мусить зодягати вуздечку морально-етичних норм на хаос первісних жадань, повинна все ж пам'ятати про те, що сама ця вуздечка не є бузсумнівним добром.

Ще один, на наш погляд, важливий етапу перегляді моралі являє собою філософія М.Бердяєва, найяскравішого з попередників того напрямку в філософії ХХ століття, який назвали екзистенціалізмом. "Я вражений глибоким нещастям людини ще більш, ніж її гріхом. Для мене завжди було неприйнятним поняття гріха як злочину, який викликає гнів і кару з боку Бога... У світовому житті є глибока неправда, є безвинне страждання";⁷⁰ "...гріх я відчуваю не як непослух, а як втрату свободи. Свободу ж я відчуваю як божественну. Бог є свобода і дає свободу. Він не Господар, а Визволитель, Визволитель від рабства світу";⁷¹ – ницість людини – "у відпаданні не тільки від Бога, а й від власної людської природи".⁷²

Зроблений Бердяєвим акцент на біді, а не вини людини довели до логічного кінця екзистенціалісти: вони тлумачили поняття "добро" і "зло" як майже недиференційовані. Але, на відміну від попередників, зокрема, інтуїтивістів, дещо інакше оцінюють роль розуму. "Для Шестова розум – марнота, але є щось і понад розумом. Для абсурдної думки розум також марнота, але нема нічого понад розум".⁷³ "Її (людину – М.М.) запевняють, що це гріх гордині, а їй незрозуміле саме поняття гріха; можливо, її врешті-решт чекає пекло, але у неї недостатньо уяви, щоб настільки дивне майбутнє уявити. Хай вона втратить безсмертне життя, не велика втрата. Її примушують визнати свою провину, але вона не почуває себе винною. Правду кажучи, вона почуває себе непоправно невинною. Саме внаслідок невинності їй все дозволено".⁷⁴ "...екзистенціалізм віддає людині у володіння її буття і покладає на неї всю відповідальність за своє існування";⁷⁵ "Ніяка спільна мораль не вкаже вам, що потрібно робити";⁷⁶ "це гуманізм, бо ми нагадуємо людині, що нема іншого законодавця, окрім неї, в покинутості вона буде вирішувати свою долю".⁷⁷ Нема вини, є воля, самотність і прикрощі. У чому їх головне джерело? На думку екзистенціалістів, у тому, що людина недостатньо усвідомлює себе. Вони не вважають, що повновладдя розуму стало витокком людських трагедій. Швидше – навпаки: "...мислити – не означає уніфікувати, не означає пояснювати явище, приводячи його до вищого принципу. Мислити – означає навчитись дивитись заново, направляти свою свідомість, не втрачати з поля зору самодостатності жодного образу".⁷⁸ Позбавляючи людину міцної опори, яку їй давала релігія та мораль, екзистенціалісти водночас простягли їй руку допомоги, зняли з неї тягар безкінечних провин. Людина – творець своєї долі, а тому доля і є головною винагородою чи покаранням; це позбавляє від необхідності звертання до вищих сил за праведним судом. Не викривати людину треба, не вимагати покари на її голову, а співчувати їй у її помилках та оманах. Єдиний спосіб зменшити у світі кількість зла та нещастя – це дати людині можливість на щось обіпертись в її безкінечних блуканнях. Такою підпорою може бути єдине – розум. Чим глибше людина усвідомить себе, тим менше помилок робитиме, тим менше зла ставатиме навколо неї.

Починаючи з 20-х років, європейська філософія все відчутніше тяжіє до проблеми самосвідомості, все певніше пов'язує її з проблемою добра і зла. Питання морально-етичні переносяться у сферу понять "сліпота"-

"зрячість". Витоком зла є сліпота, єдиним способом переборення зла є осмислення себе і світу. Не треба переоцінювати роль несвідомого у житті людини і тим паче не варто бачити у ньому тільки позитивний бік. "Ми переборюємо історію, рухаючись до несвідомого. Дух людини свідомий. Свідомість – це засіб, поза яким нема ні знань, ні досвіду, ні людського буття, ні відношення до трансцендентності. Те, що не є свідомістю, має назву несвідомого. Несвідоме – це негативне, безкінечне в багатозначності свого змісту поняття",⁷⁹ – досить категорично висловився Карл Ясперс. Порівняно з інтуїтивістами, феноменологами та психоаналітиками Ясперс зробив дуже рішучий крок у бік переоцінки несвідомого, визначивши його як безсумнівно негативну категорію. "...заклик, який ми вже довгий час чуємо: повернутись від свідомості до несвідомого, до поклику крові, віри, землі, душі, до історичного і безсумнівного... Цей заклик обдурює. Людина, щоб лишитись людиною, повинна пройти через усвідомлення. Потрібно лише рухатись вперед. Плоску свідомість, яка все уявляє як доступне для пізнання знання і як досягнути мету, філософування повинне перебороти шляхом чітко розбудованих засобів усвідомлення".⁸⁰

Подібною точки зору на несвідоме дотримується Тейяр де Шарден у своїй концепції еволюції людства. "...неусвідомленість – це свого роду неповноцінність або онтологічне зло, світ завершує себе лише тією мірою, якою він виражає себе у систематичному і свідомому сприйнятті".⁸¹ Тейяр де Шарден бачить сходинки еволюції живого як рух до людського розуму, з його властивістю рефлексії. "Коли у живій істоті інстинкт вперше побачив себе у власному дзеркалі, весь світ піднявся на один щабель".⁸² Рефлексію Тейяр де Шарден тлумачить як "набуту свідомістю здатність зосереджуватись на самій собі і оволодівати собою як предметом".⁸³ "Здатні до рефлексії, ми не тільки відрізняємось від тварин, ми інші порівняно з ними. Ми не просто зміна степені, а зміна природи як результат зміни її стану".⁸⁴ Ставши на шлях самосвідомості, людство вже не може змінити ні напрям, ні сутність руху, "...рефлектує психічний центр, одного разу зосередившись на собі, може продовжувати існувати шляхом єдиного двостороннього розвитку, який полягає в подальшому самозосередженні шляхом проникнення у новий простір і одночасно у зосередженні навколо себе решти світу, шляхом встановлення в оточуючій реальності все більш стрункої і краще організованої перспективи. Не порушуно застигле вогнище, а вир, що все поглиблюється шляхом всмоктування рідини, в якій він виник. "Я", що зберігається, лише все більше стаючи собою – разом з тим, як воно робить собою решту всього. Особистість – персоналізація, все через неї".⁸⁵

Отже, європейська філософія пройшла, починаючи від Канта, такі етапи у переосмисленні проблеми добра і зла: виявила суб'єктивність критеріїв поділу, показала відносність усталених морально-етичних норм, "виправдала" те, що традиційно вважалось злом і викрила злоторність того, що сприймали як безсумнівне добро, ревізувала пануючі морально-етичні цінності, пов'язані з християнством, почала шукати витoki зла у природі людини. Разом з відкриттями психологів, з осягненням біологічної сутності людини відбувалось поступове переосмислення гріха і провини. Гріх і вина людини почали зменшуватись, обертатись її бідом і нещастями. Витoki зла спочатку бачили у нехтуванні законами природності, а згодом все певніше почали шукати їх у царині недостатньої самосвідомості. Внаслідок цього процесу зло і добро

наче помінялись місцями: зло втратило трансцендентність, інфернальність, добро посунулось із сфери добродійності і чеснот у сферу трансцендентності. Людину виправдали і водночас поклали весь тягар відповідальності за її життя на неї саму (особливо – у філософії В.Франкла і Е.Фромма).

Подібний процес, але безліч раз віддзеркалений завдяки стереоскопічності художнього світосприйняття, ми спостерігаємо у мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Модернізм почався з декадентства, на тлі якого сформувались символізм та імпресіонізм. Декаденти поставили крапку в намаганні естетизувати зло, розпочатому романтиками: вони фактично поміняли місцями звичні уявлення про них. Саме на цьому вістрі і з'явилися позитивні “демони”. Але такий демонізм, якщо придивитись уважніше, – театральний, маскарадний. Те, що оточуючими сприймається як демонічне, насправді – особливе, незрозуміле, таке, що не вкладається у звичні норми поведінки. Загал схильний наділяти негативними рисами все, що суперечить однаковості, а особливу ворожість він відчуває до вищого, неосяжного в окремій людині. Тобто, за сатанізмом деяких героїв рубежа століть або криється трагічна особистість, або ілюструється певна філософська концепція, як у Булгакова. Людство утвердило у царині безсумнівного добра все звичне, усталене, традиційне, у царину зла відвело все рушійне, руйнівне, невідоме, не помічаючи, що ці речі, кажучи словами Воланда, “по другому ведомству”. Морально-етичні норми не варто переносити на закони природи – це зрештою обертається проти людини.

Вже у 10-і роки кількість негативних героїв у мистецтві виявила тенденцію до швидкого зменшення. У 20-і роки цей процес обертається справжнім парадоксом: у творчості багатьох сатириків зникли сатиричні персонажі. Навіть у жанрі, який сформувався винятково на потребу глобального викриття (роман-антиутопія Є.Замятіна “Ми”) нема власне сатиричних героїв, тобто героїв, які викриваються. Не знайдемо ми таких персонажів ні у творчості А.Платонова, ні у Ф.Кафки, ні навіть у В.Набокова, у багатьох інших письменників, загальний пафос творчості яких відчутно пов'язаний з метою викриття, тобто має сатиричну спрямованість. Взагалі поділ на позитивних і негативних героїв чим далі, тим очевидніше стає ознакою так званого масового мистецтва. Що ж стосується елітарної літератури модернізму, то тут все суб'єктивне настільки, що місця для поділу за звичними критеріями не лишається зовсім. Процес творчості стає процесом самоусвідомлення, вигадані герої – засобом опосередкованого самовиразу. Це характерна риса творчості модерністів-прозаїків А.Белого, Б.Пастернака, А.Платонова, В.Винниченка, М.Хвильового, В.Підмогильного і багатьох інших митців першого ряду. Все це засвідчує наявність глобального процесу на глибині суспільного руху. Очевидно, що у перші десятиліття XX століття людство ступило ще на одну сходинку вгору в процесі самопізнання.

МІФ І ЛІТЕРАТУРА МОДЕРНІЗМУ (ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ)

Започатковане романтиками зацікавлення міфом досягло свого апогею у модернізмі. Завдяки літературі модернізму відбулась переорієнтація загального ставлення до міфу, яке довгий час визначалось ідеями, напрацьованими міфологічною школою. Формування

так званої неміфологічної школи, велике зацікавлення міфами психологів, зокрема, тлумачення деяких античних міфів, зроблене З.Фройдом, К.-Г. Юнгом та його учнями стало основою для створення теорії архетипів К.-Г. Юнга. Міф все частіше почали розглядати як універсальний код, в якому зберігається колосальна інформація, що передається від покоління до покоління протягом тисячоліть. Міфи – це не лише загальновідомі образи, створені на зорі людства архаїчною (дорекфлексивною) свідомістю, міфи створюються постійно, у кожен епоху, вони активно функціонують у масовій свідомості, формуючи численні стереотипи. Людство навіть уявити не могло, наскільки важливе місце в його мисленні посідає міф. Усе частіше до міфу звертаються науковці різноманітних галузей, від мовознавців до соціологів. Сьогодні міф, як і раніше, – пріоритетна галузь досліджень. Тоталітарні режими ХХ століття стали поштовхом для осягнення механізмів маніпулювання масовою свідомістю. Несподівано гостро постала проблема деміфологізації свідомості. Міф в очах деяких дослідників раптом набув значення негативної морально-етичної категорії. Згадаємо хоча б дослідження Р.Барта. “Вічна гра у схованки міжзмістом і формою утворює саму сутність міфу”; “міф нічого не приховує; його функція полягає у деформуванні, а не у приховуванні”; “міф – це подвійна система”⁸⁶ “міф є вкрадене і повернуте слово. Але повернуте слово виявляється не тим, яке було вкрадене, при поверненні його не ставлять точно на те саме місце. Ця дрібна крадіжка, момент ошуканства складає застиглий бік міфічного слова”.⁸⁷ Митці і тепер активно створюють міфи, але міра усвідомлення цього процесу вже інша, змінилось і ставлення до міфу. Сучасні французи письменники, наприклад, своє завдання бачать у тому, щоб “проникнути в міф, не без гумору та іронії, щоб зруйнувати його зсередини і, граючись із ним, дати йому глибинне тлумачення”.⁸⁸ Слово “міф” часто вживається у значенні оманливого, несвідомого, міф перестав бути чимось віддаленим і архаїчним, здається, всі вже осягли, що міф має безпосередній стосунок до кожного з нас. На перший погляд, негативне ставлення до міфу суперечить тому пієтету, який панував раніше. Але ці тенденції досить легко поєднуються на рівні світогляду конкретної людини. Саме тому, що міф універсальний, складний, глибинний, він і становить небезпеку для особистості, є своєрідною пасткою на шляху усвідомлення і самоусвідомлення.

Серед досліджень міфу є одна, на наш погляд, до цього часу не достатньо поцінована робота – “Діалектика міфу” О.Лосева, написана у 1929 році. Це робота загалом досить дивна, особливо у плані жанрової специфіки. З одного боку – академічна наукова праця, голе філософське дослідження, виведення безкінечної низки абстрактних категорій, словом, типова “гра в бісер”, до якої був вельми схильний молодий філософ. Усе логічно, сухо, чітко, бездоганно. З іншого боку: серед цих безсторонніх наукових абстракцій трапляються якісь неймовірні пасажі, просто зразки газетної публіцистики. Наведемо, заради збереження стилю, один приклад без перекладу: “В особенности отвратителен, и сам по себе и как обезьяна христианства, тот популярный, очень распространенный в бездарной толпе физиков и медиков “научный” материализм, на котором хотят базировать все мировоззрение. Это даже не буржуазная, а мелкобуржуазная идеология, философия мелких, серых, черствых, скупых, бездарных душонок, всего этого тошнотворного марева мелких и холодных эгоистов, относительно которого поневоле

признаєш русскую революцию не только справедливой, но еще и малодостаточной. Научный позитивизм и эмпиризм, как и все это глупое превознесение науки в качестве абсолютно свободного и ни от чего не зависящего знания, есть не что иное, как последнее мешанское растение и обалдение духа, как подлинная, в точном социологическом смысле, мелко-буржуазная идеология. Это паршивый мелкий скряга хочет покорить мир своему ничтожному собственническому капризу”.⁸⁹ Такими “ліричними” відступами прикрашена вся робота. Лайлива лексика, просторіччя, розмовна інтонація, іронія, сарказм, памфлетність – тут все те, чому місце ажніак не у солідному філософському дослідженні, здавалось, безсторонньої наукової теми. Очевидно, саме такі відступи дали матеріал для судового слідства, стали приводом для ув’язнення вченого. Лосєв ніби зумисне “дражнить гусей”, зумисне розбавляє академічне дослідження дохідливими і вельми дошкульними репліками. Саме по собі дослідження міфу “нечитабельне” для ідеологів. От Лосєв і робить їм послугу, полегшує невдячну працю. Вчений кидає свідомий виклик – в цьому не може бути сумніву. Він чудово знав, чого може коштувати викриття пануючої ідеології і філософії марксизму наприкінці 20-х років. До того ж, він не лише викриває, а й захищає те, що захищати не менш небезпечно, ніж викривати: християнство. Пафос дослідження у доказі того, що справжня діалектика неухильно веде до ідеї Бога, до віри. Поверх тексту, його величним архетипом, розгортається протистояння, яке вражає своїм трагізмом і силою. Нібито ізольований від політики і соціальних рухів учений оголошує похід на всемогутнього ворога, знаючи, що це коштуватиме йому життя. Це свого роду самоспалення, висока жертва заради людства, заради безсмертя сплюндрованої людської душі. Проїшовши “школу” сталінських таборів і чудом вцілівши, Лосєв, вернувшись до наукової діяльності у 60-і роки, вже не буде робити таких відвертих викликів. Не тому, що він змінився (його погляди залишились такими ж), не тому, що сталінська муштра зробила його боязливим. Він просто поміняв, якщо можна так висловитись, жанр. Він оточив себе, наче чаклун, магічним колом із марксо-ленінських цитат, так що жоден ідеолог не міг ступити й кроку в середину. А для решти – вільний вхід, та жсама, що й колись, гра з вогнем, викриття, вивертання навиворіт, в’їдливе кепкування над радянськими “святинями”. Але повернемося до “Діалектики міфу”. Лосєв пропонує абсолютно новий підхід до проблеми міфу. Він пробує досліджувати міф не ззовні, як це робилося до того часу, а зсередини. Традиційно поняття міф сприймалося як синонім вигадки, казки, фантазування. Але річ у тім, що для міфологічної свідомості, котра створює міф, він не може бути рівнозначним фантазуванню, яке завжди усвідомлюється при утворенні казкових образів і сюжетів. Для міфологічної свідомості міф не є вигадкою, це звичайна, безсумнівна реальність. “Або ми ведемо мову не про саму міфічну свідомість, а про те чи інше відношення до неї, наше власне або чиясь інше, і тоді можна казати, що міф – довільна вигадка, що міф – дитяча фантазія, що він – не реальний, а суб’єктивний, філософські безпомічний, чи, навпаки, що він є предметом поклоніння, що він – прекрасний, божественний, святий тощо. Або ж, по-друге, ми хочемо розкрити не що інше, а сам міф, саму сутність міфічної свідомості, і – тоді міф завжди і обов’язково є реальністю, конкретністю, життєвістю, а для думки – це повна і абсолютна необхідність, нефантастичність, нефіктивність”.⁹⁰ Дослідження Лосєва дає розуміння міфу як природного

світосприйняття, властивого кожній, без винятку, людині. Внутрішній світ людини – це завжди міфосвіт. Таким чином, логічно завершується філософське дослідження суб'єктивності, започатковане Кантом. Будь-яке світобачення суб'єктивне, тобто не адекватне дійсності. Але будь-яке світобачення, крім того, стихійно емоційне, чуттєво-образне, а отже міфологічне. Якщо розглядати чужу міфологію, її міфологізм чітко проступає на поверхню, стає очевидним. Лише власна міфологія є річчю неусвідомленою. Для того, хто всередині міфу, міфічного світовідчуття, це є адекватне бачення світу, проста і безсумнівна конкретність. Лосєв блискуче доводить, що якраз те світосприйняття, яке найбільш претендує на науковість і реалізм, є найпослідовніше міфологічним, оскільки міф науковості особливо нищівний по відношенню до того, що для “науки” є недосяжним, він має здатність руйнувати будь-яке природне світобачення, виступаючи у ранзі непохитної істини. І все ж Лосєв не зміг бути послідовним до кінця. Захопившись викриттям “не-істинних” міфологій, він забув про намір вивчати міф зсередини. Вивчати міф зсередини можливо єдиним способом: осягаючи міфологічність власного світовідчуття. Лосєв зосереджує увагу на чужій міфології і, забуваючи мету дослідження, доводить, що марксизм – не-істинна міфологія. Звісно, для Лосєва, який перебуває зовні по відношенню до марксизму, міфологізм цієї філософії очевидний. Але для тих, хто перебуває всередині цього міфу, він є істинний. Ніякого вивчення міфу зсередини у Лосєва не виходить. Очевидно, це завдання з самого початку було приречене, його виконати неможливо і... саме для науковця. Війти в інший міфосвіт так, щоб побачити його зсередини, – це означає, по-перше, втратити відчуття міфологічності цього світосприйняття, по-друге, це означає перевтілитись у того, кому цей міфосвіт належить. Таке можливо здійснити лише в акті художньої творчості. Перевтілення, власне, це художня творчість. Віднайти міфологізм власного світовідчуття неможливо з допомогою категоріального мислення (розкласти все по полицях потім, коли усвідомлення сталось, можливо), оскільки міфосвіт – це живий і цілісний організм, подібний до організму художнього твору. Міф – художній образ, міфосвіт – теж художній образ. Усвідомити міфологізм власного світобачення теж можливо лише у художній творчості. Спочатку треба зануритись в інший міфосвіт, відчутти його як власний і лише потім, при взаємодії двох чи кількох утворених міфосвітів зі своїм природним можна побачити власний світ збоку і усвідомити, у чому полягає його міфологізм. Те, що не зміг втілити Лосєв, вже деякий час до того і довгий час після того, як робота Лосєва була написана, втілювали митці, а саме – першорядні прозаїки-модерністи. Одночасно з Лосєвим досліджує радянську ідеологію на предмет її міфологізму Андрій Платонов. Особливо широко і послідовно розгортається цей акт у романі “Чевенгур”. Те ж саме відбувається у прозі Б.Пастернака (досягнувши апогею у романі “Доктор Живаго”), М.Булгакова, А.Бєлого, В.Набокова, Б.-І.Антоніча, В.Підмогильного, М.Хвильового, В.Винниченка, І.Багряного. Кожен з них переборює міфологію, занурюючись у неї, перетворюючи на власний міфосвіт. Жанрова специфіка роботи Лосєва пояснюється неусвідомленим рухом від наукового дослідження до художніх образів. Лосєв у деяких місцях дає справжні поетичні нариси окремих рис свого міфологізму, наприклад, коли пише про суб'єктивно-емоційне сприйняття кольорів. Якби Лосєв був послідовний у намаганні вивчати міф зсередини, він би створив художній твір, того приблизно жанру,

який Д.Лихачов назвав духовною автобіографією⁹¹ (на наш погляд, більш доцільно називати його модерністською прозою).

Розглянемо в аспекті, запропонованому Лосєвим, один з романів В.Набокова, а саме роман “Дар”, якому найбільш “не пощастило” в плані критики (не можна, щоправда, стверджувати, що якомусь з романів Набокова “пощастило”: він належить до тих небагатьох, яких не милують зусібів).

У радянській критиці поширена думка про те, що у романі “Дар” Набоков створив памфлет (“пасквиль”) на М.Г.Чернишевського. Якщо таке сприйняття цілком органічне для Д.Урнова, то для автора передмови до першого зібрання творів Набокова в Росії В.Єрофєєва таке бачення здається парадоксом. В.Єрофєєв, який уславив своє ім’я похоронами соціалістичного реалізму, міг бути проникливішим. Той же Єрофєєв активно підтримує міф про естетство Набокова. Слід, мабуть, вибрати щось одне: або Набоков не естет, або роман про Чернишевського – не памфлет. Естети памфлетів не пишуть. Знайти приклади у розділі роману “Дар”, присвяченому Чернишевському, прямого авторського голосу, який когось гнівно викриває, неможливо. Крім того, важко відшукати політичну ціль, яка завжди живила жанр памфлету і яка завжди була глибоко байдужа Набокову. Міжавтором і текстом про Чернишевського відстань у кілька етапів опосередковування. По-перше, роман про відомого діяча написав не сам Набоков, а його герой – хоч і друге, але окреме “я”. Причому цей роман – невелика частина роману про самого Годунова-Чердинцева. У романі “Дар” головна дійова особа не Чернишевський, а Годунов-Чердинцев. Другий прошарк опосередкування – вигаданий біограф Чернишевського Страннолюбський, який постійно цитується. По-третє, розповідь про історичну особу підкреслено белетризується, вивчений матеріал надто суб’єктивно і своєрідно викладається сюжетними кільцями: сюжети “окуляри”, “машина”, “Христос” тощо, що створює кілька різних ракурсів сприйняття. Насамкінець, навіть Годунов-Чердинцев мало коли бере собі слово, частіше примушує висловлюватись інших, у першу чергу самого Чернишевського, цитуючи його щоденники, листи, твори. І, нарешті, у романі “Дар” детально охарактеризована реакція критиків на роман Чердинцева, наведено кілька критичних статей. Тут сконструйовано кілька моделей сприйняття, властивих тим чи іншим прошаркам суспільства. Кожна група людей має свій міф про Чернишевського і реагує відповідно тому, в чому вбачає посягання на цей міф. У реакціях на роман самого Набокова не було нічого такого, що хоч на крок вийшло б за межі змодельованого сприйняття.

Таким чином, у романі про Чернишевського відбувається руйнування міфу. Міф суцільний, він органічний і цілісний, він не допускає іншого погляду на світ. Стереоскопічність бачення, змодельована Набоковим, не лише місця для будь-яких міфів, що утворились навколо міфічного імені. Набоков загалом виявляє не-суб’єктивне ставлення до письменника-революціонера. Суб’єктивним воно було б тоді, коли б трималося однозначного присуду (не має значення, якого саме). Набоков віддає Чернишевському належне там, де це взагалі можливо. Він визнає своєрідну мужність і героїзм свого героя, приймає його подвижництво, співчуває його життєвій непристосованості, його трагічному коханню до жінки, яка нехтувала його почуттями і все життя зраджувала, і так далі. Чернишевський самовикривається, як це завжди відбувається з людьми, котрі не усвідомлюють пародійності і фарсовості своїх

вчинків. Вивчивши безліч біографій Чернишевського, Годунов-Чердинцев, не ховаючи співчуття, вигукує: "...удивительно, как все то горькое и героическое, что жизнь изготавляла для Чернышевского, неизменно сопровождалось привкусом гнусного фарса". Приклад з публікацією роману "Что делать?": "Цензура разрешила печатание его в "Современнике", – рассчитывая на то, что вещь, представляющая собой "нечто в высшей степени антихудожественное" (цитуються цензурне заключення – М.М.), наверное уронит авторитет Чернышевского, что его просто высмеют за нее". "Но никто не смеялся. Даже русские писатели не смеялись. Даже Герцен, находя, что "гнусно написано", тотчас оговаривался: "с другой стороны, много хорошего, здорового". Все же, далее, не удержавшись, он замечает, что роман заканчивается не просто фаланстером, а "фаланстером в борделе". Ибо, конечно, случилось неизбежное: чистейший Чернышевский, никогда таких мест не посещавший – в бесхитростном стремлении особенно красиво обставить общинную любовь, невольню и бессознательно, по простоте воображения, добрался как раз до ходячих идеалов, выработанных традицией развратных домов; его веселый вечерний бал, основанный на свободе и равенстве отношений (то одна, то другая чета исчезает и потом возвращается опять), очень напоминает, между прочим, заключительные танцы в "Доме Телье".⁹²

Пародійність супроводжує Чернишевського не випадково. Він все життя грає чужі ролі. Головна підміна сталась тоді, коли він надав соціальним цілям статус вищих життєвих цінностей, а мистецтву – статус засобу для досягнення політичної мети. Природа Чернишевського інша. Не випадково в його житті червоною ниткою (як і все, пародійною) проходить сюжет "Христос". Він справді людина духу, якій життя призначило духовний подвиг. Але він вибрав хибний шлях, на якому його чекали лише поразки і прикрощі.

Чернишевський не усвідомлює, він не зрозумів, він не бачив, не помітив, що... – такі слова постійно вживає Годунов-Чердинцев. Головна біда його героя у тому, що він не лише грає чужу роль, а навіть не здогадується про свою гру. Для сторонніх це фальшива гра, для нього – життя всерйоз. Намірившись писати, він не переймається питанням, чи є у нього художній дар. Він Чернишевському і не потрібен, йому достатньо того, що він знає, як пишуться романи, оповідання, вірші. Тому його творчість, як і творчість будь-якого епігона, вся наскрізь невловимо пародійна. А почалося все зі злочасної дисертації, в якій Чернишевський встановив відношення мистецтва до дійсності. "...борясь с чистым искусством, шестидесятниками, и с ними хорошие русские люди, вплоть до девяностых годов, боролись, по неведению своему, с собственным ложным понятием о нем. ... Чернышевский, будучи лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства, видел его венец в искусстве условном, прилизанном (т.е. в антиискусстве), с которым и воевал, поражая пустоту". "Волынский и Страннолюбский, оба отмечают некое странное несоответствие: дуализм эстетики мониста Чернышевского, – форма и содержание, с приматом содержания, – причем именно форма играет роль души, а содержание роль тела..."⁹³ Чернишевський доводить навіть, що нема ніякої різниці між твором художнім і малохудожнім, аби цілком закріпити підневільний статус мистецтва. Годунова-Чердинцева, як і Набокова, цікавить не стільки сам Чернишевський, скільки той міф про мистецтво як зброю у боротьбі за щастя народу, який з нього починається.

Чернишевський – жертва тієї міфології, яку викриває О.Лосєв, міфології під назвою “науковий матеріалізм”.

Роман про Чернишевського Годунов-Чердинцев написав з багатьох причин. Цей твір став завершальним етапом у його звільненні від пануючих у суспільстві стереотипів (міфів). Оприлюднивши збірку віршів, Чердинцев отримав статус поета-початківця. Всі оточуючі реагують на цей статус однаково: вони вважають своїм обов’язком зробити йому свого роду соціальне замовлення. Перше замовлення надійшло від подружжя Чернишевських, з яким випадково довелось спілкуватись. Він замовив роман про свого знаменитого однофамільця (яка біографія!), вона – про свого сина, який нещодавно загинув. Мати Чердинцева хотіла, щоб син написав роман про свого батька, знаменитого вченого, який пропав безвісті під час революції. Замовлення на роман про Чернишевського Чердинцев одразу зі сміхом відкидає, роман про юнака-самовбивцю “прокручує” в уяві, а роман про батька навіть починає писати. Але задуми не втілювались, хоча занурення у героїв відбулось дуже відчутно. Це загалом своєрідне захоплення Годунова-Чердинцева – перевтілюватись у знайомих. “...и промежутого того, что говорили другие, что сам говорил, он старался, как везде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так чтобы локти того служили ему подлокотниками, и душа бы влегла в чужую душу, – и тогда вдруг менялось освещение мира, и он на минуту действительно был Александр Яковлевич или Любовь Марковна, или Васильев. Иногда к прохладе и легким нарзаным уколам преобразования примешивалось азартно-спортивное удовольствие, и ему было лестно, когда случайное слово ловко подтверждало последовательный ход мыслей, который он угадывал в другом”.⁹⁴ З бажання такого перевтілення і почалось занурення у замовлені сюжети. Покійний Яша настільки ожив, що відчувався живішим за живих. “Сквозь Васильева и бледную барышню просвечивал диван, инженер Керн был представлен одним лишь блеском пенсне, Любовь Марковна – тоже, сам Федор Константинович держался лишь благодаря смутному совпадению с покойным, – но Яша был совершенно настоящей и живой и только чувство самосохранения мешало взглядеться в его черты”.⁹⁵ Але чим відчутніше Годунов-Чердинцев перетілювався в Яшу, тим гостріше відчував його невовлиму непроникність, яка неминуче виникала на якомусь етапі занурення. Зрештою весь цей експеримент завершився не книгою, а усвідомленням того, що світ Яші – чужий світ, і тому не лише недосяжний, а й не цікавий. Багато більше обіцяла книга про батька, людину неймовірно, талановиту, близьку і дорогу, можливо, вже втрачену. Занурення у біографію батька відбувається до ілюзії повної присутності в іншому житті: “Я бачу...” легко і без сумніву пише син про те, що міг бачити лише його батько. І знову – поразка. У листі до матері Годунов-Чердинцев намагається пояснити, чому відклав книгу про батька: “Видишь ли, я понял невозможность дать произрасти образам его странствий, не заразив их вторичной поэзией, все больше удаляющейся от той, которую заложил в них живой опыт восприимчивых, знающих и целомудренных натуралистов”.⁹⁶ Після двох захоплюючих сюжетів, які не далися до втілення, раптом швидко і легко, мало не на одному подиху, написався роман про зовсім, здавалось, чужу і нецікаву людину – про Чернишевського, якого Годунов-Чердинцев ніколи раніше не читав. Сталось все завдяки випадку, коли у шаховому журналі потрапили на очі якісь

записи Чернишевського. Годунова-Чердинцева вразило, що письменник з таким кострубатим стилем міг зробити такий великий вплив на російську літературу, і він, майже заінтригований, замовив все зібрання творів. Занурившись у біографію, відчувши Чернишевського майже до перевтілення, як завжди він вмів це робити, Годунов-Чердинцев усвідомив, що цей світ має до нього безпосереднє відношення. Чернишевський жив і змагався з ним, поетом-початківцем, вимагав, примушував, втручався в його світ і штовхав у якомусь напрямку. Всі навколо були чернишевськими (не випадково – однофамільці серед знайомих) у тлумаченні і сприйнятті мистецтва. Як виявила потім книга, чернишевськими були навіть ті, хто боровся з його ідеологією, скажімо, критик, за яким вгадується З.Гіппіус. Злотворний міф Чернишевського сформував погляди на мистецтво всіх, хто траплявся Годунову, за виключенням хіба поета Кончєєва (той якраз і не радив йому нічого). Цей міф втягує якоюсь мірою і Годунова-Чердинцева у своє магічне поле (тому він і “бере” замовлення оточуючих). Головна суть міфу полягає у тому, щоб, паразитуючи на природному альтруїзмі чи гуманізмі, скеровувати митця на шлях від самого себе. Поряд з міфом про Чернишевського існує міф-антипод, про поета-себелюбця, жреця чистого мистецтва (Чернишевський доклав чимало зусиль для створення і поширення цього міфу). Аби не видатись комусь самозакоханим егоїстом, молодий поет занурюється у вир громадського життя, когось викриває, до когось приєднується чи захищає, словом, робить все, окрім головного, найбільш необхідного – самопізнання. Годунов-Чердинцев, аби звільнитись від обох міфів, мусив зруйнувати їх зсередини, тобто виявити їх неістинність, пародійність. Після роману про Чернишевського відбулось остаточне звільнення, деміфологізація свідомості Годунова-Чердинцева. Він усвідомлює, що перевтілення в інших – лише гра, якою він може тішитись. Глибоко і всерйоз він може писати лише про самого себе. “Какая тема! Но обстроить, завесить, окружить чащеж жизни – моей жизни, с моими писательскими страстями, заботами”. “Да, но это получится автобиография, с массовыми казнями добрых знакомых”. “Ну, положим, я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо”.⁹⁷

Набокова, як і його героя, Годунова-Чердинцева, часто і надто охоче звинувачують у самозакоханості. Причому це не лише загальне місце радянської ідеології. Вже згаданий В.Єрофєєв не втримався від цього мотиву, навіть зробив його наскрізним коментарем: “...він бачить в її руці свою збірочку віршів, “приємно, – у припливі самозакоханості помічає він, – пошарпаний дворічним користуванням”.⁹⁸ Втіху, яку відчув поет, здогадавшись, що його книгу довго і часто читали, називати припливом самозакоханості... Певне, справді дефіцит вагомих прикладів. Але це не завадило критику зробити далекосяжний висновок: “Безмежний індивідуалізм набоковського героя поріднює його з героями американських романів ажно персонажів масової літератури”.⁹⁹

Не надто далеко від радянських ідеологів, з антирадянщиком Єрофєєвим укупі, відійшла у своєму тлумаченні Набокова З.Шаховська, представник російського зарубіжжя: “Я не знаю іншого письменника, який протягом всього життя продовжував би писати про себе самого, обов’язково включаючи

у свої книги частки своєї біографії”. “У Набокова подібність персонажів, повторність їх вражаюча. Не лише одні і ті ж нав’язливі (! – М.М.) символи, як дзеркала, а навіть майже однакові образи переходять із книги в книгу”.¹⁰⁰ Звісно, автобіографізм З.Шаховської теж здається проявом самозакоханості. Її зізнання “я не знаю іншого письменника” на тлі європейської літератури ХХ століття звучить досить комічно. Важко назвати письменника ХХ століття (і не лише), який би писав не про самого себе, і Набоков – не виняток. Якщо хтось і писав про щось стороннє, то це або нікому не цікава низькопробна література, або тою чи іншою мірою вдале маскування. Дослідники пишуть про метароман Набокова (цій темі присвячена передмова В.Єрофєєва, який тлумачить зміст метароману як авантюри “я” у пошуках втраченого раю), пишуть не без схвальних інтонацій. А що таке метароман? На якій основі він може виникнути? Змістом метароману може стати лише внутрішній світ митця, його біографія, його образ. Метароман виникає у творчості модерністів тому, що вся творчість стає рефлексією над власним “я”, що, зрештою, вже помимо свідомих зусиль письменника, об’єднує всі його твори у певну органічну цілісність. Де метароман, там індивідуалізм. Хвалити за одне і ганити за інше – означає демонструвати своє нерозуміння суті справи. Сучасний філософ М.Фуко, досліджуючи таку специфічну проблему, як “піклування про себе”, створює філософію індивідуалізму, показуючи, що це є глибока і надто важлива традиція європейської філософії і культури загалом: “...лише проявляючи піклування про себе, проходячи через очищення катарисом, душа відкриває те, що вона є і що вона знає або, точніше, чого вона дотримується. Таким чином, вона відкриває одночасно свою сутність і свої знання”.¹⁰¹ Міф про індивідуалізм виявляє свою схильність до безсмертя, він у кожную нову епоху знаходить собі поживу і росте та поширюється, затоплюючи масову свідомість. За поширеністю, масштабами впливу на свідомість його можна порівняти хіба що з міфом про гуманізм, виплеканий Ренесансом (міф про гуманізм О.Лосєв деміфологізував у пізній творчості – у роботі “Естетика Відродження”). Цей міф теж активно виштовхує зі своєї свідомості письменники-модерністи (у цьому сенсі термін Ортегі-і-Гасета “дегуманізація”, який позначає позитивний процес у мистецтві, є завершувальним етапом певної тенденції).

Справді, досягнути міфологізм живого міфу дуже важко, це до снаги лише талановитим митцям. Проза модернізму сформувалась внаслідок пошуку засобів опосередкованого самовиразу. Зрештою, вона поділилась на два великі річища: творців нових міфів і дослідників власного міфологізму. Чіткої межі між ними нема. Той самий Набоков, досліджуючи свою та чужі міфології, створює і нові міфи, наприклад, у романі “Приглашение на казнь”. Але творці міфів дали відгалуження: наприклад, жанри антиутопії, наукової фантастики. Дослідники власної міфології, такі, як А.Платонов, Ф.Кафка, Б.Пастернак, М.Пруст тощо, – це автори поглиблено психологічної прози. І в одному, і в другому річищі взаємодія з міфом відбувається єдиним способом: зануренням у міфологічну свідомість. Якщо це чужа міфологія, вона конструюється, щоб привласнитись, якщо своя, вона різними способами опосередковується.

Щоб досліджувати міфологічне світовідчуття, треба занурюватись у міф, для цього потрібно, радить О.Лосєв, “...стати самому міфічним суб’єктом. Треба уваяти, що світ, в якому ми живемо та існують всі речі, є світ міфічний”.¹⁰² Але це хибний шлях, який став причиною суперечності

дослідження Лосева. Не досить уявити, що весь наш світ – міфічний (це, власне, треба лише знати). Міфологізм треба відчутти, а потім усвідомити. Власне світовідчуття, скільки не уявляй його міфічним, буде здаватись нам істинним. Уявити, що я існую у міфічному світі – це все одно, що збожеволіти. Тому переборення індивідуального міфосвіту – це не короткий акт, а процес всього творчого шляху. А от що до снаги кожному талановитому митцю, так це уявити чужий міфосвіт (вже переборений міф) як свій власний, зануритись у нього, як у спогад про дитинство, де формуються всі міфології. Так можна відкрити і міфологізм власного світовідчуття, як це зробив у своїй творчості А.Платонов. “Потаємна частина платоновського світу складається з набору стійких образів (варіант персональної міфології), який виникає у ранньому дитинстві”.¹⁰³ Складний процес самоусвідомлення – це переборення міфів, це тяжкий, трагічний шлях за межі міфу. Звісно, зробити свій світогляд повністю деміфологізованим неможливо. Але можливо звільнитись від шкідливих для свідомості міфів, тих міфів, які зіштовхують людину на життєві манівці.

Причини надзвичайного поширення міфу про індивідуалізм як щось безумовно негативне криються у колективному несвідомому. Людство загалом ще перебуває у лоні первісного колективізму, ще надто мало людей стало на шлях персоналізму, самоусвідомлення, щоб якісно змінити ситуацію на планеті. Більшість людей шукає не виокремлення, а розчинення, не самотності, а товариства, не Бога, а людей. Ще надто мало людей розуміють євангельську істину, що шлях до Бога – це шлях до самого себе, крізь самого себе, так само, як істинний шлях до людей – це теждорога крізь власну душу.

РОЗДІЛ II. ПСИХІКА ЛЮДИНИ ЯК ОСНОВА ДЛЯ СТРУКТУРИЗАЦІЇ ЕПОХИ

МОДЕРНІЗМ У ПСИХОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ

Хоч би якою вартістю ми наділяли певний витвір культури – наукову систему, юридичний закон, мистецький стиль – мусим шукати за ним біологічний феномен – тип людини”¹, – вважав Х.Ортега-і-Гасет. Якщо нас цікавлять глибинні витoki якогось явища культури, якщо ми намагаємось осягти його цілісність і віднайти структуру, перше, куди ми маємо звернути свій погляд – це психологія людини.

Якби інший геніальний мислитель ХХ століття, К.-Г.Юнг, шукаючи ілюстрацію до щойно відкритих психологічних типів, надумав звернутись... до скандальних маніфестів європейських модерністів, він би дуже легко відшукав необхідне. Оскільки такий експеримент і сьогодні зробити не пізно, спробуємо порівняти самі. К.-Г.Юнг, керуючись концепцією поділу психіки людини на чотири головні сфери, виділив чотири психологічні типи, залежно від доміанти однієї із сфер: інтуїтивний, сенсорний, емоційний і розумовий. Ось його характеристика людини інтуїтивного типу: “Людина інтуїтивного складу за звичай нехтує деталями. Вона завжди намагається охопити ситуацію в цілому, тоді щось видає себе, вириваючись з цієї цілісності”. “Люди інтуїтивного складу завжди не у злагоді з реальністю...”. “Інтуїція – це функція, з допомогою якої можна бачити те, що відбувається за рогом, що загалом неможливо; але хтось ніби робить це замість вас, і ви йому довіряєте”. “А що означає реальність для інтуїтивного типу? Це щось неістинне; цього бути не повинно – повинно бути щось зовсім інше”.² А тепер порівняємо цю характеристику з маніфестами символістів. Жан Морес: “Супротивниці настанов, декламацій, фальшивої чутливості, об’єктивного опису, символістська поезія намагається зодягнути Ідею у відчутну форму, яка, однак, не була б для неї самодостатньою, а, не перестаючи слугувати виразу Ідеї, зберігала б підлеглий стан. Ідея, у свою чергу, не повинна з’являться без розкішних шат зовнішніх аналогій; бо ж справжня сутність символістського мистецтва полягає в тому, щоб ніколи не досягати пізнання Ідеї-в-собі. Таким чином, у цьому мистецтві картини природи, вчинки людей, всі конкретні явища не могли б виступати самі по собі: тут це відчутні оболонки, мета яких – виявити свою приховану спорідненість з первинними Ідеями”.³ А.Рембо: “...треба бути ясновидцем і вирощувати у собі ясновидця”.⁴ О.Блок: “Невтомна напруга внутрішнього слуху, прислуховування ніби до віддаленої музики є неодмінною умовою письменницького буття”.⁵ У статті “Про сучасний стан російського символізму” О.Блок, полемізуючи зі своїми постійними опонентами – реалістами, доводив, що тим, хто за своєю природою реаліст, марно намагатись наслідувати символістів: вийде лише жалюгідне епігонство. “Символістом можна тільки народитись”⁶, – досить категорично стверджував поет. Оскільки у декларації і маніфести потрапляє те, що чітко усвідомилось (на відміну від творчості, де не все усвідомлюється і не все усвідомлюване), не доводиться говорити про випадкові збіги. При всьому розмаїтті творчих індивідуальностей, всі символісти (особливо

першого ряду) роблять акцент на величезному значенні “шостого” відчуття для поетичної творчості. Коли уважно читати маніфести символістів різних країн, виникає враження, що всі вони належать одному явищу не тому, що хтось з кимось об'єднався чи підтримував, чи – тим паче – когось наслідував, а тому, що це люди одного психологічного типу, а саме – інтуїтивного. Справді, все виводиться з ролі інтуїції: з неї виростає ворожість до реальності з її вадами, набридливими деталями, завдяки їй формується відчуття, що, окрім видимого світу предметів, є ще й інший світ, про існування якого здогадується поет шляхом максимальної напруги внутрішнього слуху. Власне, внутрішній слух – не що інше, як інтуїція, підказки серця. “Только то, что сердце сердцу / Говорит в немом привете”, – якщо згадати слова В.Соловйова.⁷ Інтуїція підказує про існування ідеального світу, а свідомість розгортає цю підказку в чіткій поетичний маніфест.

Протилежний інтуїтивному типу, згідно з Юнгом, – типсенсорний. “Якщо ви належите до сенсорного типу, ви сприймаєте факти такими, які вони є...”. “...сенсорний тип завжди перебуває в злагоді з речами, він завжди лишається у межах наявності. Для нього справжні лише реальні речі”. “Люди з чутливим відчуттям реальності спираються головним чином на свої відчуття”.⁸ На своїй схемі Юнг розташовує інтуїцію і сенсоріку навпроти одна одної: “Неможливо сприймати фізичні факти і водночас “зазирати за ріг”.⁹ Отже, сенсорний та інтуїтивний типи – природні, психологічні опоненти. Людина, якій істину підказує серце, ніколи не зрозуміє людину, яка істину бачить лише у тому, що піддається обмірюванню, зважуванню тощо. Якщо ми пригадаємо полеміку, яка розгорнулася на рубежі століть міжсимволістами (декадентами) і реалістами, то неважко побачити, де саме проходить “демаркаційна лінія”: реалісти звинувачували символістів у тому, що вони відриваються від життя, а символісти зневажали реалістів за те, що ті не бачать далі свого носа – раби речей. Зрозуміло, що тяжіння до реалізму в мистецтві є природною якістю (реалістом, перефразовуючи Блока, теж треба народитись): це люди сенсорного психологічного типу, окрім того, обернені до світу, тобто екстраверти. Але ілюстрацію до сенсорного типу ми все жспробуємо знайти у модерністських маніфестах. Ось, здається, те, що треба: “Література завжди нехтувала такими характеристиками предметів, як звук, тяглість (політ), і запах (випари). Про це слід обов'язково писати”. “У матерії нема віку, вона не може бути ні веселою, ні сумною, але вона постійно прагне до швидкості і незамкненого простору. Сила її безмежна, вона неприборкана і норовлива. ...щоб підкорити собі матерію... ..матерія буде належати тому... ..загадкове і примхливе життя матерії...”¹⁰ Це уривки з маніфесту футуриста Марінетті. Більша його частина складається з гімнів моторам та машинам і закликів щось руйнувати. Саме гасла футуристів чудово ілюструють вияви психології сенсорного типу. На перший погляд може видатись парадоксальним, що реалізм і футуризм, такі ніби протилежні явища мистецтва, могли бути створені людьми одного психологічного типу. Оскільки ми поки що лише ставимо проблему, а не вирішуємо її, не будемо щойно заглиблюватись у це протиріччя, нагадаємо думку М.Бердяєва, висловлену в статті “Криза мистецтва”(1918 р.): “Футуристи дуже категоричні у своїх висловах, але у сутності своїй вони безнадійно помірковані і залежні від зовнішнього світу. ... Вони перебувають під владою процесу машинізації, і творчість їх наповнена цією машинною предметністю. Вони звільнилися від людських постатей, від дерев, морів і гір, але не можуть звільнитись від моторів, від електричного

світла, від аеропланів. Однак це тежоб'єктивно-предметний світ"¹¹ Футуристи з ентузіазмом відкидали попереднє мистецтво, але серед їхніх опонентів тежможна помітити пріоритети: найактивніше вони воюють з символістами, водночас дуже миролобно ставляться до реалістів. Пригадаємо: "метр" реалізму М.Горький був у числі перших, хто визнав за футуристами право на існування; футуристи охоче об'єднувались з пролетарськими письменниками; чомусь саме вони зробили найвідчутніший вплив на мистецтво Пролеткульту тощо.

Наступний психологічний тип визначається домінантою емоцій у внутрішньому житті: це люди "дуже товариські й ціннісно орієнтовані", "ті, хто керується почуттями і нехтує розумними доказами".¹² Люди, які керуються почуттями і бурхливо реагують на недосконалість життя, нам добре знайомі, бо вони першими проявляють себе у реакціях. Якщо людина такого психологічного типу намірється писати маніфест мистецького об'єднання, вона дбатиме про єдине: утвердити пріоритет почуттів та емоцій у процесі творчості. Оскільки логічні докази вона не схильна шукати (окрім того, відчуває, що й не знайде їх), вона виправдовуватиме панування почуттів зовнішніми обставинами. Перефразовуючи Юнга, скажемо, що така людина буде вигукувати: "Як можна займатись вивченням комах, коли гине світ?". Ось зразок такої "логіки": "Оголились зуби епохи і засвідчили настання голоду. Він підняв питання людськості і цим наблизив нас до істинного. Він наче переплівся з соціальним, він вигукував: голод, повії, епідемії, робітники. ... Воно (нове мистецтво – М.М.) бачить людське в повіях, божественне у фабриках. Окремим художнім актом воно робить вплив на те велетенське, що становить світ. Воно дає більш глибокий образ предмета, ландшафт цього мистецтва – той велетенський, райський, від початків Богом створений ландшафт, який краший, розмаїтіший та безкінечніший, ніж той, що наші очі можуть сприймати тільки в емпіричному засліпленні і описати який тепер було б неможливо. Велике трансформуюче всесвітнє почуття було спрямоване найперш проти молекулярного подрібнення світу імпресіоністами. Земля, буття постали як величні видіння, з людьми та їх почуттями включно. Вони повинні бути усвідомлені у своїй первозданній суті. Велична музика поета – це його герої. Вони величні у нього тоді, коли величне їх оточення. Вони не героїчного формату – це призвело б лише до декоративності, – ні, вони величні у тому значенні, що їх буття, їх переживання – частина великого буття неба і землі, тому що їх серце, споріднене з усім, що відбувається, б'ється в одному ритмі зі світом".¹³ Це, як неважко здогадатись, уривок з маніфесту експресіоністів, написаний Казимиром Едшмідом.

Разюче відрізняється маніфест, написаний Андре Бретоном (як і кожний маніфест, він теж мав на меті справити скандальне враження): тут панує майже залізна логіка. Автор несхибною рукою (протягом багатьох сторінок) веде читача до переконання: треба так, а не інакше. Перша ланка у роздумах – взаємини людини з сучасним світом. З цих взаємин Бретон виділяє один аспект: людина і предметний світ. Чи може людина, тримаючись реалій предметного світу, бути певною у міцності власної позиції? Стан сучасного суспільства засвідчує, що речі, опановуючи людиною, втягуючи її у свою гру, зрештою деформують видиме довкілля. Розум (глузд), тримаючись предметів, щораз отримує хисткі або хибні дороговкази. "Де та межа, за якою уява починає завдавати шкоди, і де той край, поза яким розум вже не почуватиме себе у безпеці? Для розуму можливість похибки чи не є можливістю добра?"¹⁴

(Остання думка – буквально за Л.Шестовим!). Руйнуючи один орієнтир за другим, Бретон підходить до повного заперечення реалізму як художнього відтворення світу. Важливо, що, на відміну від Едшміда, який у супротивних напрямках мистецтва бачить загрозу почуттям, Бретон загрозу знаходить найперш... для інтелекту: "...реалістична точка зору, яка – від святого Хоми до Анатолія Франса – надихалась позитивізмом, видається мені глибоко ворожою для будь-яких інтелектуальних і моральних поривань".¹⁵ Довівши, що видима реальність – то ще не весь світ, Бретон починає довгу і детальну розмову про інший світ: той, що завжди поруч, з нами, в нас, світ безмежний, загадковий, химерний, та реально існуючий: сновидіння. Ми щодня нехтуємо цим світом, не замислюючись над його змістом чи походженням. Але цілком можливо, що саме тут криються головні відгадки тих питань, над якими здавна ламають голову люди. Бретон, спираючись і на психоаналіз, доводить, що для митця сновидіння є пріоритетною сферою зацікавлень, оскільки очевидно, що процес творчості найтісніше пов'язаний зі сферою ірраціональних почуттів. "Я вірю, що у майбутньому сон і реальність, ці два таких зовні різні стани, зіллються в якусь абсолютну реальність, у сюрреальність, якщо можна так висловитись".¹⁶ "Люди з розвинутою свідомістю, – повернемося знов до К.-Г. Юнга, – надають перевагу думанню, вони пристосовуються до реальності з допомогою думок". "Якщо ви справді належите до розумового типу, то можете свідомо керувати своїм мисленням. Ви контролюєте хід думки, думаєте про що завгодно і принаймні не є рабом власних думок".¹⁷ Порівняння сюрреалізму з розумовим психологічним типом на перший погляд може видатись безпідставним: сюрреалізм часто асоціюється з химерністю, фантастичністю чи абсурдом, а розумовий тип – з поміркованістю і врівноваженістю. Це не так. Класичний приклад людини розумового типу – роззява-професор Паганель з роману Жуля Верна. Людина розумового психологічного типу настільки поглинута абстракціями, що втрачає зв'язок з реальністю, це людина неадекватної поведінки. З іншого боку, вона іноді потрапляє під владу ірраціонального (за Юнгом – архаїчних почуттів), бо не може дати йому ради: почуття легко виходять з-під влади думки. Тому для такої людини уявний світ – певніша реальність, ніж реальність оточуючого світу. Звісно, далеко не всі люди розумового типу стають професорами чи науковцями. Але коли у внутрішньому світі верховодить розум, це завжди стає підставою для утворення власної реальності. І ще про одну важливу ознаку розумового типу у визначенні Юнга варто згадати: його опозиційність до типу емоційного. Ці риси яскраво демонструють автори маніфестів, які виникли на останньому етапі формування модернізму: у 20-і роки. "Справжня поезія, – писав Т.Еліот, – взагалі може створюватись без безпосереднього використання яких би не було емоцій. ... Почуття у мистецтві безособове. І поет не може досягти цієї безособовості, не присвятивши себе цілком майбутньому творові. І, мабуть, він до тих пір не зрозуміє свого завдання, поки не буде жити не тільки теперішнім, а й минулим, поки не усвідомить не тільки те, що мертве, а й те, що вже народилось".¹⁸ Чи не найяскравіше розумовий психологічний тип виявив себе у деклараціях російського літературного об'єднання "ОБЭРИУ". Втілення гасел часом перетворювало вірші мало не на філософські трактати. Ось приклад з твору Д.Хармса "Мыр".

Я говорил себе, що я вижу мир. Но весь мир был недоступен моему взгляду, и я видел только части мира. И все, что я видел, я называл частями

мира. И я наблюдал свойства этих частей, и, наблюдая свойства частей, я делал науку. Я понимал, что есть умные свойства частей и есть не- умные свойства в тех же частях. Я делил их и давал им имена. И, в зависимости от их свойств, части мира были умные и неумные. И были такие части мира, которые могли думать. И эти части смотрели на другие части и на меня. И те части были похожи друг на друга, и я был похожа на них. И я говорил с этими частями мира.¹⁹

Цей вірш, показовий для мистецтва модернізму в багатьох аспектах, демонструє рефлексію над процесом думання. Занурення у світ думок є процесом поступового відсторонення від емпіричного світу, способом його тотального абстрагування: до тих пір, поки реальність не перетвориться у фантом, а думка – на щось відчутне.

Модернізм формувався у кілька етапів, причому його яскраві вогнища спалахували то в одній країні, то в іншій. Франція стала батьківщиною символізму, імпресіонізму, Німеччина – експресіонізму, за першість у створенні футуризму змагались Італія та Росія, сюрреалізм належить головним чином Іспанії, хоча французи теж доклали рук до його створення. Кожен напрям швидко поширювався, знаходив прибічників в інших країнах. Якщо у деяких країнах і не виникло гучних об'єднань, з висоти часу очевидно, що жодної з європейських (і не тільки європейських) країн цей процес не оминув. З одного боку, виявила себе глибока закономірність, наполеглива тенденція, яка мусила позначитись на мистецтві незалежно від обставин чи кількості та уподобань існуючих митців. З іншого боку, виникнення тих чи інших напрямів в окремих країнах тежне можна пояснювати збігом чи випадковістю. Х.Ортега-і-Гасет одним з перших почав розмірковувати над проблемою національної ментальності. Опираючись на надбання сучасної йому психології (зокрема, він не міг не взяти до уваги концепцію О.Шпенглера про дві душі в європейській культурі), Ортега-і-Гасет створив кілька блискучих психологічних етюдів: національних портретів. У статті "Кант" він поділяє європейців на тип північний і південний. Найяскравішими представниками південців він називає італійців, північного типу – німців. Південець "приречений на життя у гармидері великого всесвітнього майдану, ніколи не лишаючись на самоті. ... Він добувається самого себе, добачивши спершу фізичний світ і т и , а вже від них, немов рикошетом, переносить у себе норму цих первинних очевидностей".²⁰ Це майже за схемою Юнга: характеристика екстраверта сенсорного типу. Згадаємо: давній Рим – Італія – Ренесанс – футуризм. А ось характеристики психологічного типу німця: "Німець гається з відповіддю і просто не сприймає багатьох подразнень. Натомість, коли вже німець реагує, то робить це безоглядно. ... Німець живе централізовано; кожна з його дій постає немов у ракурсі його особистості, яка живе у теперішньому, активно діючи. ... Реальність – це не річ, а порив. Із зерна, що його заронив Кант, постає одержимість Фіхте. Він відкрито обстоює, що філософія – не споглядання, а зухвальство, подвиг, чин..."²¹ Як відомо, саме Ніцше з його філософією в о л і, спричинив утворення перших експресіоністських об'єднань. Певне, таке явище, як експресіонізм, і не могло зародитись ніде, окрім Німеччини: у ньому в усій повноті втілюється психологічний тип німця. Те, що експресіонізм не лишився у межах однієї країни, свідчить, що риси, актуалізовані напрямом, не є виключними рисами однієї ментальності. Експресивні натури є серед людей будь-якої нації, але якщо з якихось причин,

невідомих нам, їх кількість перевищить критичну межу, це накладе відчутний відбиток на характер нації, стане рисою ментальності. Це жстосується трьох інших головних психологічних типів.

До південців Ортега-і-Гасет відносить також іспанців. Вони подібні до італійців (найперш у екстравертованості) і водночас мають дуже своєрідні риси. “Народ наш створив для себе наче другу природу, припис естетичного закону. Набір повсякчасних ліній і ритмів склав особливий словник, і з цього арагонського матеріалу виникли народні мистецтва. Так з’явилась вторинна, зумисна стилізація, що наче увінчувала ту, первинну – рухи, жести, мова”.²² “Ні, іншого ідеалу шукав порядний іспанець, йдучи на виставу знаменитої комедії, – він хотів сп’яніти, поринути у вир немислимих пригод, неймовірних інтриг. По складній, строкатій сюжетній канві поет вишивав вишуканим і гнучким стилем, який був з надлишком помережений метафорами, що освітлювали, як сполохи блискавок, словник...”²³ Якщо уявне сприймається як реальне, а реальне на кожному кроці естетизується, виникає світ Сервантеса. Напевне, “Дон Кіхот” – це перший твір, який глибоко і точно зафіксував психологію людини, що живе у світі абстракцій. Якщо трохи розширити поняття “сюрреалізм”, то це чи не перший сюрреалістичний твір європейської літератури. Нарешті, характеристики французів, зроблені Ортегою-і-Гасетом: “Шляхетна публіка насолоджується зразковим, нормативним характером трагічної події. Вона не так засмучена жакливою долею Федри чи Аталії, як надихається прикладами благородства, які подають ці величні героїні. По суті справи, французький театр – видовище торжества етичних принципів. ... Персонажі французького театру – герої, це вибрані люди, що подають приклади благородства... Навіть нічого не знаючи про французьке тогочасне суспільство, прочитавши ці п’єси, одразу дійдеш висновку: глядачі прагли перш за все пізнати правила достойної поведінки, досягти моральної досконалості”²⁴ В нотатках “Занепад революцій” Ортега-і-Гасет знаходить у французів дещо спільне з еллінами. Кажучи, що “за лаштунками революцій завжди перебуває філософ, інтелектуал”²⁵, він відносить французів до нації інтелектуалів, коли рух суспільства визначає добірна меншість. Якщо мова заходить про інтелектуалів, може виникнути асоціація з розумовим психологічним типом, і це зрозуміло. Та все ж поняття “інтелектуал” – трохи іншого ряду, ніж психологічний тип. Власне, інтелектуалом може бути людина з будь-якою психологією, хоча психологічний типстаче своєрідним барвником характеру інтелектуальності. Наприклад, Ніцше, Шпенглер – люди з ознаками емоційного психологічного типу (тому їх внесок у філософію було здійснено як своєрідний акт насилля, волевиявлення), але вони інтелектуали найвищого ґатунку. Розумовий типчастіше постачає науковців середньої ланки, тих, хто йде слідом за відкривачами, тому що послідовний розумовий типзавжди трохи схоласт, для нього процес думання, абстрагування – самодостатня річ, він “забуває”, навіщо це йому було потрібно. А от коли до активної діяльності розуму додається інтуїція, яка “веде” у певному напрямку, тоді з’являється геніальний винахідник чи визначний філософ. Людині інтуїтивного типу очевидна сутність явища, вона його завжди наче схематизує (побачити явище в цілому – це й означає зробити його схему). Утопізм, властивий революціям, – результат уможядного створення ідеального світу, протиставленого реальності. А в основі всього – жадоба довершеності, прагнення доторкнутись до ідеалу, про що Ортега-і-Гасет писав як про рису ментальності французів (це

пояснює виникнення символізму саме у Франції). Паралельно з символізмом у Франції виник не менш яскравий напрям – імпресіонізм. Це не суперечність. Судячи з того, як охоче і легко символізм поєднувався з імпресіонізмом у межах твору, ці явища доповнюють одне одного. На поверхні психології француза – живі, яскраві, розмаїті, тонко нюансовані емоції (можна сказати, що це типчуттєвий, але чуттєвості, спорідненої не з емоціями, а з інтуїцією: здатність чути нечутне), а на глибині – схема, чіткий двоколірний малюнок. Впадає в око, що імпресіонізм тягнє до живопису, а символізм – до поезії. Імпресіонізм існує на поверхні життя, а символізм прагне глибини. На думку О.Шпенглера, імпресіонізм – мистецтво внутрішньо вбоге, позбавлене глибини і трагізму.²⁶ Думка надто загострена, але має підстави: діапазон існування імпресіонізму справді досить вузький. Імпресіонізм, неглибокий, але емоційно теплий, чудово доповнював символізм, мистецтво містичне і трагічне, висушене схемою філософської концепції.

Коли окинути побіжним поглядом маніфести модерністів (не тільки те, що писалось під такою назвою, а всю сукупність теоретичного і критичного матеріалу, який з'являється внаслідок формування і усвідомлення певного явища), впадає в око риса, яку, здається, не просто пояснити. У маніфестах різних напрямів, різних періодів, різних країн простежується тенденція детально зупинятись на певному методі зображення предметного світу. Якщо мова йде про живописців, це зрозуміло, оскільки стосується фундаментальних проблем цього мистецтва. Але коли поети починають з запалом вирішувати ту жсаму проблему, це потребує окремого пояснення. Справді, хіба можна вважати проблему взаємин з предметним світом для поета однією з першорядних? Якщо рухатись за хронологією, деякі пояснення з'являються. Коли утверджував себе символізм, йому потрібно було усунути з трону реалізм з його природною залежністю від предметного світу, вже на той час усвідомленою і продекларованою багато разів, як-от, наприклад, у працях російської натуральної школи, критиків народницького спрямування. Символістам треба було довести, що видимий світ, який складається головним чином з предметів, не вичерпує світ загалом, що головне якраз перебуває за межами досягання людських рецепторів сприйняття разом з винайденими підсилювачами. Доводячи, що краса світу, на думку В.Соловйова,²⁷ – лише тонке покривало над безоднею хаосу, символісти намагались зробити предмети більш невагомими, легкими, прозорими, ніж вони є насправді: так крізь них можна буде побачити щось інше, приховане від очей. Зрештою символістське зображення предметного світу стало таким хистким, що його неможливо було зафіксувати уявою. Предмети перетворились на оболонки предметів або, якщо користуватись висловами опонентів символізму, на вительбушені чучела.²⁸ Для символістів самі по собі предмети нічого не варті – їх вартість виникає разом з тим, як предмети отримують двозначність, абстрагуються, перетворюються на символи, які натякають на щось важливіше. Зрозуміло, що на якомусь етапі таке ставлення до предметів мусило викликати досить значний опір частини митців: у модерністських маніфестах постсимволістського періоду завжди робиться закид символістам про те, що вони перетворили світ на марево. Але інтенсивність полеміки все жздається виявом неадекватної реакції. Іноді виникає враження, що після символізму знов повернулась епоха реалізму: так рівно обстоюють необхідність реалій митці різних течій. Цікаво, що з

часом, вже з політичних міркувань, аргументи деяких акмеїстів (активних опонентів символізму у справі “повернення” предметів як таких) трактували як інтуїтивний рух до реалізму.²⁹ Всі модерністи, які прийшли у літературу після символізму, наче особисту глибоку образу відчували: ніби символізм у них щось вкрав. Увага до зображення предметного світу посилюється разом з утвердженням модернізму на всіх його етапах, у деяких країнах неодноразово. У 20-і роки полеміка з символізмом вже не могла бути надто актуальною. Щоправда, у маніфестах пролеткультівців своєрідне тяжіння до реалізму вже почалось, але загалом частка реалістичних творів лишалась зовсім невеликою. І саме у цей час полеміка навколо предметності мистецтва висувається мало не на перший план, багатьом митцям видається найважливішою. Маніфест вже згаданої групи оберіутів практично весь присвячено вирішенню проблеми взаємин митця з предметним світом: нове мистецтво “шукає органічно нового світовідчуття і підходу до речей”; “Мистецтво має власну логіку, і вона не руйнує предмет, а допомагає його пізнати”; “...подивіться на предмет голими очима і ви побачите його вперше позбавленим облізлої літературної позолоти”; “Люди конкретного світу, предмету і слова”.³⁰ Оберіути особливо активно відстоювали своє право вважатись творцями реалістичних творів, хоча побіжного погляду достатньо, щоб визначити, наскільки вони далекі від реалізму. Розмови про “речевість” зображення спалахують тут і там на протязі 20-х років. У 30-і роки мистецтво у країнах Радянського Союзу повністю підпорядковувалось ідеології, і напрям дискусій та мистецьких зацікавлень визначався тільки нею. Але в Західній Україні у 30-і роки простежується зацікавлення цією проблемою, наприклад, у статтях Б.-І.Антонича.³¹ Вимога бути точними, конкретними, відповідати реальності звучить з вуст митців чи не протилежних спрямувань: від оберіутів, представників лівого флангу мистецтва, до неокласиків і групи “Серапіонові браття”, які знаходились у протилежному, правому, кінці мистецької вісі. Щоправда, митці і критики далеко не завжди сходяться в аргументах, коли обстоюють необхідність фактурного зображення. Логіка акмеїста Мандельштама часто перегукується з логікою футуриста Хлебникова і суперечить вимогам акмеїста Гумільова. Мандельштам і Хлебников (слідом за останнім – оберіути і Хармс) – своєрідні розчакловувачі предметів. Ідучи кожен власним шляхом, на певному етапі вони починають пошук справжньої предметної реальності. Слова, які завжди знаходяться між людиною і річчю, спотворюють предмети і явища, наче затуляють від митця їх первозданну сутність, змушують бачити лише один бік, часто не дуже важливий, явища чи предмета. Коли між людиною і річчю ще не було зауживаних слів, вона відчувала предмет безпосередньо: це еллінізм, згідно з Мандельштамом. “Еллінізм – це свідоме оточення людини начинням замість байдужих предметів, перетворення цих предметів на начиння, олюднення оточуючого світу, зігрівання його найтоншим телеологічним теплом”; “В еллінському розумінні символ є начинням, а тому кожний предмет, втягнений у священне коло людини, може стати начинням, а отже і символом. Питається, чи потрібен окремий, зумисний символізм російській поезії?”³² Якщо Мандельштам дошукується природи речей філософським шляхом, то Хлебников головним чином філологічним або лінгвістичним: “... бобр і бабр, означаючи безневинного гризуна і страшного хижака і утвернені знахідним і родовим відмінками спільної основи “бо”, самою тільки будовою своєю змальовують, що бобра треба переслідувати, полквати на нього

як на здобич, а бабра слід бояться, оскільки тут сама людина може стати об'єктом полювання з боку звіра".³³ Зовсім інакше обстоює необхідність предметності Гумільов. Починає він з вимоги більш точного знання взаємин міжсуб'єктом і об'єктом, але одразу й полишає цю тему. Зрештою, головним аргументом Гумільова стає "необхідність йти шляхом найбільшого спротиву".³⁴ Він інтуїтивно відчув, що надміру опрозрачені символізмом предмети його не влаштовують. Йому необхідно відчувати матеріальність предметів, їх тілесність, відчувати, як вони чинять опір і долати той опір. Його аргументи продиктовані емоціями, а тому опонентам – О.Блоку та В.Брюсову³⁵ – неважко було "знищити" акмеїзм, послуговуючись саме статтею Гумільова.

Інші стосунки з предметним світом у послідовних (маємо на увазі світогляд та естетику) футуристів. Згадаємо хоча б творчість В.Каменського. Каменський не цікавиться потаємним значенням слів, не шукає прихованої сутності предметів, як Хлебников, він просто оточує себе потрібними предметами, створюючи їх, як чаклун, рухом чарівної палички: "Горастояль / наберегонебе / наберегонебе /горастояль" ("Водотражали"). "На ладоню /Корвка божья -/ Дождь или ведро./ Кустостров / Далитса. / За дымью синь. / Полномесяц / Апельсин" ("У реки на песке"). "Небозеромут – / В солнцеловании / Дней"("Небо+озеро+омут").³⁶ В автобіографічній книзі "Шлях ентузіаста" Каменський детально змальовує процес виникнення російського футуризму. Його роль послідовно футуристична: "Я підтримував Хлебникова всією дзвіницею: – Вітя, давай, густіш давай проєктів, ширше працюй мотором мозку, прославляй великі винаходи аеропланів, автомобілів, кіно, радіо, ікс-променів і різноманітних машин. Ого! Світ тільки починає, його молодість – наша молодість. Крила Райтів, Фарманів, Блерію – наші крила. Ми, бюджетяни, повинні літати, повинні вміти керувати аеропланом, як велосипедом чи розумом. І ось, друзі, клянусь вам: я буду авіатором, чорт забирай. Що вірші? Що наша літературна бомба? Це тільки ланка із ланцюга наших можливостей, шмат із арсеналу енергії".³⁷ Світ творчості Каменського насичений предметами, речами, всі вони привласнені, приручені, справді, згадуючи маніфест Марінетті, на очах впокороюється нороллива матерія світу.

М.Бердяєв у згадуваній статті і в есе, окремо присвяченому роману А.Белого "Петербург",³⁸ називає Белого найбільш послідовним і талановитим футуристом російської літератури. Він справді багато у чому випередив футуристів, і його чаклування зі словом сягають далі, ніж найсміливіші експерименти футуристів. Але взаємини з предметним світом у нього зовсім інші, певне, їх можна порівняти хіба з тим, що пізніше визріє у творчості Д.Хармса. Світ Белого – теж головним чином предметний світ; предметів і речей так багато, що герої, живі люди, наче губляться поміжних. Найбільш драматичні взаємини складаються не між героями, а між героєм (героєм, близьким авторському "я") і оточуючими його предметами. Особливо яскраво це виявляється у романі "Котик Летаєв". Між людиною і предметним світом нема приязного контакту і вільного володіння (світовідчуття футуристів), а є прихована ворожість, змагання, химерна гра, вгадування, таємничі з'явлення-зникання. Предмети – це істоти з певним ставленням до героя, люди – зречевлені, не відрізняються від предметів. Малюк почув фразу: "Валеріан Валеріанович Блещенський згорає від п'янства". Оскільки він часто спостерігав, як горять у грубці дрова, то одразу уявив картину: "Валеріан Валеріанович все рівно, що полено: деревяная кукла он; деревянная кукла в

окне парикмахера Пашкова известна: она похожа на Блещенского; Блещенских продают саженьями; и потом их сжигают; Поликсена Борисовна Блещенская покупает себе Валериан Валериановичей саженьями; и постепенно сжигает их: одного за другим".³⁹ У цьому романі відтворена предметна міфологія дитячого світовідчуття, але й в інших творах А.Бєлого теж постійно відтворюються первісно-чуттєві взаємини з предметним світом. Для Бєлого процес творчості – це процес напруженого розгадування таємниць і загадок, прихованих предметами і речами. Якщо скласти разом маніфести модерністів та їх творчість, неважко помітити, що всіх можна розділити на групи за характером стосунків з предметним світом. В усіх виявляє себе елемент змагальності у взаєминах людини і речей, але інтенсивність цієї змагальності дуже різна: досить млява, зникаюча у символістів, напружена до краю у експресіоністів, переможна – у футуристів, інтригуюча, внутрішньо напружена у сюрреалістів. Прикметним є початок повісті Ю.Олеші "Зависть": тут саме стосунки героїв з предметним світом стали критерієм глибинної морально-етичної оцінки. Андрія Бабичева речі люблять, горнутья до нього, наче ажнамагаються вгодити, прислужуютья. Він господар життя, певний у собі, у непорухності власних володінь. Його мета – нагодувати світ добірною ковбасою, і він впевнено йде до неї, користуючись речами і нехтуючи людьми штибу Кавалєрова, цієї зайвої людини пожовтневого суспільства. Монолог Кавалєрова: "Меня не любят вещи. Мебель норовит подставить мне ножку. Какой-то лакированный угол однажды буквально укусил меня. С одеялом у меня всегда сложные взаимоотношения. Суп, поданный мне, никогда не остывает. Если какая-нибудь дрянь – монета или запонка – падает со стола, то обычно закатывается она под трудно отодвигаемую мебель. Я ползаю по полу и, поднимая голову, вижу, как буфет смеется".⁴¹ Кавалєров переможений у війні з речами: вони виявляють до нього ворожість лише на початку оповіді, коли відчувають у ньому певну загрозу, а пізніше речі збайдужіють до Кавалєрова. Його світ буквально і фігурально придушить велетенське вульгарне ліжко, це уособлення необхідних речей домашнього вжитку.

Якщо від мистецтва перейти до власного життєвого досвіду, можна знайти підтвердження, що все, простежене митцями, не є примхою фантазії. Ми на кожному кроці (при умові спостережливості) маємо підтвердження існуванню розмаїтих взаємин людини з речами. У різних людей стосунки з речами виявляють себе по-різному. Одна людина за життя і кухлика не розіб'є, а друга що не візьме до рук, те й кине додолу; у одних кірсло та ліжко – це житло, затишок, у других – чотири стіни, келія. А вже про одяг, взуття та супутні їм деталі і казати нічого – одразу згадаємо кілька яскравих прикладів. Скажімо, багатія, вдягненого дорого і неохайно, чи красуню, на якій скляні коралі сяють самоцвітами.

Взаємини з речами особливо чітко виявляють себе у дитинстві. Як відомо, перший етапеволюції дитячої гри – предметний: дитина мацає, спостерігає, пробує на смак, словом, осягає річ. Згодом починають складатись взаємини з речами, у кожної дитини – свої. Саме на цьому етапі дає про себе знати те, що ми називаємо характером чи природою дитини. Одні діти люблять іграшки збирати, накопичувати, складати у власну шафу. Інші тішаться новою іграшкою кілька хвилин, а далі закинуть її у куток і граються якоюсь паличкою чи знайденим уламком. Одні з пристрастю вибирають собі улюблені іграшки, інших цікавить одне – що там всередині, отож при першій-ліпшій

нагоді повідламують і повідкручують у іграшки все, що піддається руйнуванню. Ці, виявлені у дитинстві, взаємини з предметами так чи інакше дають про себе знати протягом всього життя, підтвердження чому ми і знаходимо у творчості модерністів (звичайно, не тільки у них – у модерністів це виявляє себе яскравіше). Чи не означає це, що загалом характер взаємин людини з предметним світом визначається певним вектором, вектором інтенційності? Мабуть, те, що чітко виявляє себе вже у ранньому дитинстві, не варто було б кваліфікувати як психологічний тип. Психологічний тип – це неодмінно складний комплекс взаємодій і результат еволюціонування у певному напрямку. Природна домінанта у психіці людини сенсорики, інтуїції, емоцій чи розуму може стати основою формування особистості, а може і не стати. Це – інтенція суб'єкта. Тому ті назви, які К.-Г.Юнг використав для психологічних типів, доцільніше було б віднести до векторів інтенційності: сенсорний, інтуїтивний, емоційний, розумовий вектори інтенційності (Юнг також вживає цей термін: напрям інтенційності, синонім психологічного типу).⁴¹

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ СТРУКТУРИЗАЦІЇ ПСИХІКИ

Замінивши вираз “взаємини людини з предметним світом”, який ми вживали до сих пір, філософськими термінами суб'єкт і об'єкт, ми тим самим повертаємо до вирішення найважливішої гносеологічної проблеми.

Змагання за пріоритет у пізнанні світу суб'єкта чи об'єкта визначало всю історію європейської філософії і, можливо, культури. У ХІХ столітті, коли відбувся грандіозний поділ філософів на матеріалістів та ідеалістів, амплітуда коливання чітко визначила дві крайні точки. Матеріалісти, підтримані позитивізмом, успіхами природничих наук, відстоювали повну пізнаваність світу: мовляв, проблема лише у часі, методиках, технології. Ніякий суб'єктивізм не може стати на заваді в осягненні об'єктивно існуючого світу. Зрештою, суб'єкт – це теж об'єкт, такий самий, як всі інші об'єкти всесвіту. Однак ідеалісти теж не дрімали, завдавали у відповідь удару за ударом. “Лейбніц, – сказав досить іронічно Ортега-і-Гасет, – насмілився назвати людину маленьким богом. Кант зробив “я” вищим законодавцем Природи. А Фіхте, з його нахилом до крайнощів, сповістив, що “Я – це все”.⁴² Отож, наше пізнання не може бути не суб'єктивним. Об'єктивний світ якщо й існує, то він недосяжний для людини. Філософи розділились на два табори, розійшлись у протилежні кутки і перестали спілкуватись між собою. Чого доброго, весь філософський рух міг на цьому зупинитись. Але з'явився Ніцше, рішучим жестом, що межував з насиллям, вніс у філософію морально-етичний фермент, і все почалось спочатку. Далі йде епоха пошуків компромісу міжматеріалізмом та ідеалізмом, точніше, процес цюнайглибшого занурення у внутрішній світ людини. Відтепер філософія йтиме пліч-о-пліч з психологією. Антропософія, феноменологія, гештальтпсихологія поступово руйнують антиномію “суб'єкт-об'єкт”, виявляючи, що цей розподіл здійснюється завжди штучно, умоглядно, насправді ж існує людина, яка є суб'єктом, що перетворює себе на об'єкт, і є світ, який людина перетворює, втягує в коло суб'єктивності. “Нема суб'єкта без об'єкта”⁴³, – узагальнив К.Ясперс короткою формулою цей рух, а слідом за ним екзистенціалізм

(частково і персоналізм) остаточно знищив межі між суб'єктом і об'єктом. Все є одночасно і суб'єктом і об'єктом, поділ філософів на матеріалістів та ідеалістів відходить чи вже відійшов у минуле. Але дивна річ: саме у цю пору активно починає використовувати надбання філософії політика та ідеологія. Вже позначився поділ світу на дві системи, вже стало очевидно, що соціалізм в якості основоположної філософії вибрав матеріалізм, а ідеалізм віддав капіталістичному Заходу. Здається, сама історія виступила проти глобального замирення філософів. Втім, і філософи, за активної підтримки психологів, поступово почали повертатись до проблеми взаємин суб'єкта і об'єкта. В.Франкл, психолог, що став філософом, сказав з цього приводу: "...екзистенціалізм намагається перебороти розірваність між суб'єктом і об'єктом. Більш того, він робить вигляд, що вже переборов її. Що криється за цією претензією? Чи виправдані такі зазіхання, чи мають вони взагалі сенс? Ми вважаємо, що розірваність між суб'єктом і об'єктом подолати не можна".⁴⁴ Замість нероздільності Франкл пропонує розділення: "Зрозуміло, що ми завжди володіємо лише одним фрагментом світу, до того ж, суб'єктивним фрагментом, але цей фрагмент є суб'єктивним фрагментом об'єктивного світу!".⁴⁵ Цікаво, що приблизно ту ж саму думку одночасно з Франклом висловлює його опонент (опонент остільки, оскільки він репрезентує той напрям у психології, який Франкл піддав гострій критиці), представник експериментальної психології Жан Піаже: "...межа між суб'єктом і об'єктом ніяким чином не встановлена наперед і, що ще важливіше, не є стабільною. Справді, у будь-якій дії змішані суб'єкт і об'єкт". "Джерело знання знаходиться ні в суб'єктах, ні в об'єктах, а у взаємодії – спочатку нероздільний – між суб'єктами і об'єктами".⁴⁶ Філософи і психологи зійшлися на тому, що суб'єкт і об'єкт не варто протиставляти, як це робили у XIX столітті, не варто також ігнорувати цю антиномію. Слід рухатись у напрямку відкриття принципів взаємодії суб'єкта і об'єкта.

Як відомо, психологія протягом XX століття рухалась одразу трьома річищами, започаткованими І.Павловим, З.Фройдом та А.Бергсоном. Від І.Павлова бере свій початок експериментальна психологія, від З.Фройда – психоаналіз, від А.Бергсона – теоретична психологія. Психоаналітик К.Роджерс дав досить чітку формулу цього поділу: "З першим напрямом пов'язані такі поняття, як "біхевіоризм", "об'єктивний", "експериментальний", "безособовий", "логіко-позитивістський", "операціональний", "лабораторія". Другої течії стосуються терміни "фрейдистський", "неофрейдистський", "психоаналітичний", "психологія несвідомого", "інстинктивний", "его-психологія", "ід-психологія", "динамічна психологія". Поняття "феноменологічний", "екзистенційний", "Я-теорія", "самоактуалізація", "гуманістична психологія", "психологія внутрішнього досвіду" пов'язані з третім напрямком".⁴⁷ Полемізуючи з представниками першого напрямку, К.Роджерс далі зауважує: "Намагаючись бути ультранауковою, психологія прагла йти слідами фізики Ньютона".⁴⁸ Багато психологів і філософів збігаються аргументами, критикуючи експериментальну психологію. Вже у 20-30-і роки кількість методик, які застосовувались у лабораторних експериментах, настільки стрімко збільшувалась, що самі методики перетворились на окремий об'єкт дослідження, який зрештою закryw собою головний об'єкт психології. "Біда "емпіричної" психології у тому, – побіжно, але влучно зауважив О.Шпенглер, – що вона позбавлена об'єкту

навіть у тому значенні, як його розуміє наукова техніка загалом. Її пошуки і вирішення проблем є по суті боротьбою з тінями та привидами”.⁴⁹ Справді: чим ретельніше намагається бути психологія подібною до природничих наук, тим далі вона від об’єкту пізнання – психіки людини. Суть її зусиль у тому, щоб якимось способом “виманити” суб’єкт назовні, зафіксувати цей вияв, тим самим перетворивши на об’єктивно існуючий факт, а далі суму цих проявів трактувати як знання про суб’єкт. Насправді ж ніякої об’єктивації не відбулось. По-перше, суб’єкт у більшості випадків встигає здогадатись, якої саме реакції від нього чекає експериментатор. По-друге, навіть якщо допустити, що ми винайшли і застосували таку досконалу методику, яка цілком знейтралізує суб’єктивність, об’єктивність отриманого результату завжди залишиться під знаком питання, бо ніяка методика не перетворить конкретну людину на абстрактну (лише абстрактна людина, людина в ідеалі може бути чистим об’єктом). Завжди реакція суб’єкта лишатиметься реакцією суб’єкта, і наскільки експериментатор зміг її об’єктивувати, не здатна виявити жодна з методик.

Внесок психоаналізу в пізнання внутрішнього світу людини важко переоцінити, а доробок низки блискучих науковців, які вийшли з психоаналізу, ще потребує поглибленого прочитання. І все ж той спротив, який відчули і висловили щодо психоаналізу багато хто з науковців і видатних митців ХХ століття, не випадковий. “Будь-яке знання про людину, якщо воно абсолютизоване у позірне знання про людину, веде до зникнення її свободи. Такий стан справ з тими теоріями про людину, які глибокодумно пропонуються для обмежених горизонтів психоаналізом, марксизмом, расовою теорією. Вони затуляють собою людину одразу, як тільки хочуть більшого, аніж дослідження аспектів її прояву і тільки їх”, – вважав К.Ясперс. “Людина завжди більша того, що вона сама про себе знає”.⁵⁰

Варто звернути особливу увагу на ту критику психоаналізу, яку ми зустрічаємо у В.Франкла. Франкл пройшов школу психоаналізу, був яскравим представником цього напрямку, очевидно, що його відхід від психоаналізу зумовлений вагомими причинами. “Фройд одного разу сказав: людству було відомо, що воно володіє духом, а йому довелося показати, що воно має потяги. Але сьогодні, очевидно, справа знову, швидше за все, у тому, щоб надати людині мужності духовно жити, щоб нагадати їй, що у неї є дух, що вона духовна істота”.⁵¹ Для Франкла психоаналіз є, зрештою, збіднення людини, зведенням її до біологічного існування. Принцип психічної збалансованості, який визначається прагненням задоволення, перетворює людину на замкнену систему, виокремлену і самодостатню. Що ж стосується практичного психоаналізу, то тут примітивізація людського устрою проступає ще чіткіше. Зокрема, Франкл пише про поширення так званої гіперінтерпретації: “Група була навчена інтерпретувати ідеалізм і альтруїзм як “заморочки” і “пунктики”. Гірше того, добровольці (Корпусу миру – М.М.) постійно грали один з одним у гру “який твій прихований мотив”.⁵² Людина заздалегідь позбавляється сподівань на будь-яку високу, благородну мотивацію вчинків. Ризик, посвячення себе спільній справі, вболівання за людство кваліфікується психоаналітиками як свого роду прикриття для мотивів, які визначив Фройд і які є наслідком витіснення деструктивних чи сексуальних потягів. Людині, зрештою, накладається думка, яка визначає хибний шлях самоусвідомлення: вона шукає і знаходить те, чого у ній нема,

вона не намагається вийти за межі заданого маршруту.

Стан практичної психології останнього десятиліття є підтвердженням багатьох застережень В.Франкла. Скажімо, надто популярна не тільки серед психоаналітиків теорія Е.Берна. Психоаналітик Ерік БERN – засновник трансакційного методу психотерапії, в основу якого покладена так звана сценарна теорія. “Сценарій – це життєвий план, який поступово розгортається і який формується ... ще в ранньому дитинстві в основному під впливом батьків”. “Сценарії – це штучні системи, які обмежують спонтанні творчі прагнення людини...”.⁵³ Сценарій визначає життєву роль людини, часто змушує її чинити всупереч глибинним прагненням, стає причиною неврозів. Психоаналітики під керівництвом Е.Берна ставлять за мету виявлення життєвого сценарію пацієнта, потім допомагають йому усвідомити сценарій і власну роль у ньому, після цього відбувається психотерапевтичний процес, який полягає у перемиканні хворого з деструктивної ролі на конструктивну. Теорія Еріка Берна додає кілька нових штрихів до психології гри, поглиблює наше розуміння того, наскільки важливе значення має гра у життєвому процесі кожної людини. Але ця ж теорія засвідчує кризовий стан сучасної практичної психології (яскраво засвідчує, бо репрезентує найцікавіше з того, що відбувається у психології зараз). Тут психотерапія побудована на тому, щоб примусити пацієнта вийти зі сценарію, припинити грати не властиву йому роль. З одного боку, дослідник дає широкий матеріал на користь того, що людина у процесі життя так чи інакше грає роль, бере участь у тому чи іншому життєвому сценарії. З іншого боку, він вважає, що найбільш довершена близькість у взаєминах мусить бути вільною від гри. Гра і не-гра протиставляються як штучне та істинне. Але цікаво ось що: матеріал книги Берна не дає прикладів, коли людина перестає грати, починає жити справжнім життям. Психотерапевтичний процес визначається прагненням не звільнити пацієнта від ролі, а переорієнтувати на іншу роль, таку, що позбавить його від прикорошів, принесе задоволення та успіх. “В сценарному аналізі психотерапевти називають переможців Принцями і Принцесами, а невдах звать Жабками. Завдання аналізу полягає у перетворенні Жабок на Принців та Принцес”.⁵⁴ Навіть тоді, коли психоаналітик поставить собі за мету не перемикання з однієї ролі на іншу, а позбавлення від негативної ролі, його чекає поразка: ніколи не відбувається позбавлення, а лише перемикання. Якщо роль не визначена, то перемикання відбувається стихійно: пацієнт починає грати роль за сценарієм психотерапевта. БERN наводить безліч прикладів такого стихійного виникнення незапланованої гри. У якості курйозного випадку він згадує, що деякі шизофреніки відмовляються брати участь у грі і з самого початку вимагають прямоти.

Очевидно, що орієнтація на не-гру одразу перетворюється на своєрідну гру психотерапевта і пацієнта – гру у відвертість. Все це свідчить не лише про суперечності у теорії Берна, а й про хибний напрям у власне психотерапії: замість того, щоб зробити віднайдену у життєвому сценарії роль першою сходинкою процесу самоусвідомлення, психоаналітики втягують пацієнта у безглуздий, беззмістовний, а іноді й аморальний сценарій. Терапевтичний ефект отримується лише тоді, коли невдаха відчує себе переможцем. Воно й не дивно – переможець, особливо одразу після отримання перемоги, відчуває себе досить комфортно. Але чи справді у такому випадку відбувається щось позитивне, корисне для людини і суспільства? Матеріал книги показує, що

це далеко не так. Розподіл “невдаха” – роль негативна, “переможець” – роль позитивна сумнівний у морально-етичному плані. Психоаналітик примушує пацієнта відчутти смак перемоги, майже завжди це відбувається всупереч сумлінню (воно у цьому процесі не бере участі). Перемогти – переступити через когось (у життєвому сценарії беруть участь близькі люди), навіть вчинити відверту підлість. “Невдаха”, який страждає, був порядною людиною. “Переможець” вже не страждає, він позбувся неприємних емоцій. Але порядною людиною його важко вважати. Чи потрібна така психотерапія? І це: невідомо, що станеться з пацієнтом пізніше, яким буде його життєвий сценарій з роллю переможця. Збалансовування психіки людини не повинно відбуватись поза морально-етичними нормами. Потрібно враховувати, що постійний баланс – не безумовне благо, це припинення руху. Іноді дисбаланс (навіть якщо він має хворобливу форму) стає початком еволюційного процесу, приводить людину до справжньої перемоги: перемоги над самим собою. А перемога над іншими – про яку тільки й піклуються психоаналітики Е.Берна – це надто часто початок дороги вниз. Доконані злочинці – люди, які відрізняються на диво здоровою психікою (стійкий баланс може порушити хіба вкрай несприятлива обставина, наприклад, камера довічного ув’язнення). З іншого боку, хворобливі явища у психіці злочинця можуть бути виявом глибинних докорів сумління. У такому разі психічний дисбаланс – благо, надія на еволюціонування у позитивному напрямку. Тут варто згадати думки іншого відомого психолога А.Маслоу, який першим почав говорити про те, що психологи, вивчаючи головним чином психіку хворих людей, переносять ці знання на психіку людини загальною. “Я бачу велику небезпеку у відродженні, у новій і більш витонченій формі, стародавньої звички ототожнювати психічне здоров’я зі здатністю пристосовуватись – до дійсності, до суспільства, до інших людей”⁵⁵

Варіант прикладної психології, сформований у радянських умовах, – наука соціоніка – не менш яскраво свідчить про кризу сучасної психології. Радянська психологія протягом десятиліть змагалась з так званою глибинною психологією, по суті справи з психоаналізом. Жодне знання про людину в умовах тоталітарної системи не могло утвердитись, оминувши ідеологічне просіювання. Лікувати неврози за методикою З.Фрейда було небезпечним для системи: існувала небезпека вийти на справжню причину неврозу (більшість пов’язана з пригніченням станом психіки в умовах тотальної залежності). Крім того, можна захопитись за ниточку, яка приведе до таких знань про психологію людини, які в корені суперечать ідеологічним догматам (головний з яких – соціальна і класова обумовленість психіки). Практична психологія, значення якої обумовлюється лікувальною метою, не потрібна в умовах, коли система існує, маніпулюючи залежною психікою. Не менш зайвою у радянській системі виявилась теоретична психологія, бо вона цілком залежить від філософської концепції людини, кожна психологічна теорія має філософські підвалини: тут одразу могли відкритись ворота для проникнення ворожої радянській ідеології буржуазної філософії. Таким чином, психологія могла існувати тільки у вузькому, чітко визначеному згори, діапазоні. Щось проникало крізь залізну браму (користувались без посилань на джерела), але позначитись на ситуації в цілому не могло. Навіть цікаві ідеї, запозичені у видатних психологів, на радянському ґрунті проростали химерними явищами. Скажімо, наука соціоніка виросла на концепції психологічних типів К.-Г.Юнга. Вся повністю теорія Юнга

не могла стати прийнятною для радянських науковців, але використати щось знайдене з чисто практичною метою – це можливо. Знання психологічних типів у першу чергу обертаються для соціальної психології широким полем практичної діяльності. Такі знання скрізь можуть стати у пригоді, а психологи мають визначити, кому, як, з якою методикою, навівши та інше. Навчити вчителя будь-якого профілю орієнтуватись у психологічних типах і шляхом спостереження визначити, як це позначилось на ефективності роботи, узагальнити простежене, врахувати потім у роботі з іншим вчителем – словом, чудова допомога. Окрім того, додаткові знання про функціонування психіки ніколи не зайві самі по собі. Але такі скромні цілі, які задовольнили соціальних психологів на Заході, радянським психологам здались надто примітивними. Соціоніка зосередилась на 1) статистиці; 2) тестах для психологічних типів (головний соціонічний тест має п'ять сотень питань!); 3) на описуванні нових і нових з безлічі віднайдених типів. Нові типи виникають завдяки введенню нових критеріїв поділу. Прикладна наука на очах набрала вигляду теоретичної, фундаментальної, хоча ніяка теорія, окрім колись відкритих Юнгом типів, не відпрацьовується. Виникають шеренги науковців, які пишуться перед “непосвяченими” тим, що вміють визначити, хто з оточуючих людей до якого типу належить (знання, яке сьогодні повине бути абетковим, даватись кожному школяреві). Цікаво, що з практичною метою використовується максимум шістнадцять типів, у той час як на меті у соціоніків – визначення 256 типів. Чим більше типів тримається у полі зору, тим важче визначити цей тип у конкретної особистості. Зрештою, кожна людина настільки індивідуальна, що без особливої загрози помилитись можна стверджувати, що психологічних типів стільки, скільки людей на землі. Соціоніка, знехтувавши практичними завданнями і забажавши стати поважною наукою на голому місці, перетворилась на схоластику. Вона не є психологією, бо не вивчає людину, нічого не додає до знань про неї, і не є практично корисною, бо не тільки не активізує свою діяльність у цьому напрямку, а й не цікавиться результатом, якщо експерименти все ждоводиться ставити.

У галузі теоретичної психології на сучасному етапі здаються дуже цікавими доробки В.Франкла, Е.Фромма, А.Маслоу. Попри те, що вони відрізняються, іноді виявляють несумісність, ці психологи свідчать про рух психології у певному напрямку. Франкл і Фромм вийшли з психоаналізу, навіть піддали його досить гострій критиці. Вони обидва відчули обмеженість психоаналізу, визначили його помилку як намагання вузьке знання про людину зробити вичерпним. Відчули, що в осягненні внутрішнього світу людини слід вийти за біологічні, фізіологічні межі, шукати у царині духу. Красномовні назви найвідоміших праць згаданих вчених: “Душа людини” Е.Фромма, “Людина у пошуках сенсу” В.Франкла, “Психологія буття” А.Маслоу. Надзвичайно перспективним для теоретичної психології є напрям, започаткований структуралістом К.Леві-Стросом. Структурна антропологія обіцяє значне розширення горизонтів нашого знання про внутрішній світ людини. Надбання структуралізму (про нього ще йтиме мова) використовують не так широко, як вони того варті.

Очевидно, що і практична, і теоретична психологія мусять шукати нові джерела для отримання інформації про функціонування психіки окремого суб'єкта. Майже нечепана цілина – матеріал, який постачає художня література. Свого часу в літературній сфері був популярний фройдизм.

Але він пішов шляхом, який досить швидко привів у глухий кут, вичерпав себе. Шукаючи пояснення феноменам творчості у біографічних обставинах життя, науковці перетворили літературу на склад історій психічних хвороб. Зв'язок виявився односторонній: літературознавці використали відкриття психоаналізу, і на певний час це стимулювало розвиток літературознавства. А психологія якщо й цікавилась літературою, то дуже побіжно, головним чином тримаючи у полі зору особу митця так, як вона виявила себе не у творах, а в біографії. Тимчасом художня література – це для психолога інформація, можна сказати, з перших рук. Безсумнівну цінність становить собою література ХХ століття, у першу чергу модернізм: тут майже у кожному творі ми маємо справу з продуктом об'єктивації суб'єкта. Щоб здобути і дешифрувати такої об'єктивації експериментальним шляхом, психологи витрачають безліч зусиль і часу. У модернізмі, коли митець почав сприймати себе в якості головного естетичного об'єкта, процес творчості все частіше почав відображати процес самоусвідомлення. Митець, заглиблюючись у власний внутрішній світ і переймаючись необхідністю його осягти, здійснював своєрідний психологічний експеримент: дистанціював себе від самого себе і перетворював на об'єктивно існуючий факт, тобто художній твір.

К.Леві-Строс вважав, що “ментальні операції підпорядковуються законам, подібним до тих, які діють у фізичному світі”.⁵⁶ Структуралісти відкривають у мові людей все більше підтверджень тому, що всі явища соціального та індивідуального життя глибоко обумовлені психологією людини. “Наша повсякденна понятійна система, у межах якої ми мислимо і діємо, метафорична по самій своїй суті”, – стверджують Д.Лакофф і М.Джонсон⁵⁷. У теорії цих вчених-філологів є багато найціннішого матеріалу для роздумів психолога. Наприклад, вони встановили, що безліч понять, які вживаються різними народами і навіть у різних культурах, розташовуються вздовжсвоєрідної вісі координат, наприклад, “низ-верх”. Причому “головні орієнтаційні шкали “верх-низ”, “внутрішнє-зовнішнє”, “центральне-периферійне”, “активне-пасивне” тощо виявляються спільними для всіх культур...”⁵⁸ Очевидно, психіка людини – структура багато більш стійка, ніж це може видатись на тлі прискореної еволюції. Надбання психології ХХ століття дають підстави сподіватись, що остаточна структуризація психіки можлива.

СПРОБА СТРУКТУРИЗАЦІЇ ПСИХІКИ

Поставивши собі за мету структуризувати таке явище, як епоха в історії культури, у даному разі модернізм, ми вийшли тим самим на необхідність створення власної схеми наших уявлень про структуру психіки. Побачити певне явище в історії культури як свого роду цілісну систему (без цього ми не можемо вважати наші знання про це явище достатніми) можливо крізь одну лише призму – психіку людини. Схема – це, користуючись формулою О.Лосева, – “предмет або річ, розглянуті з точки зору взаємин частин і цілого”.⁵⁹ Схема мусить починатись з лінії, яка позначає межі структури. Світ суб'єкта позначено лінією горизонту (недарма ми вживаємо це слово як образ, що уособлює межу досягань людини). Це – коло, найбільше коло, яке фіксує крайні межі суб'єктивного світу. Ставши у відкритому місці, подивившись доквіл, ми побачимо те, що становить світ нашого життя,

мешкання. Подивившись вгору, побачимо купол неба, що накриває наш світ і захищає його від безодні всесвіту. Купол, лягаючи на горизонтальну площину, утворює коло. Існуємо у центрі кола. Кругом нас завжди коло. Колом оточує себе людина, намагаючись врятуватись від гемонських сил (у повісті М.Гоголя "Вій"). Людина осягає, досліджує світ навколо себе, оточує себе колом близьких людей. Перший рух самосвідомості – рух навколо себе. Людина уявляє себе центром безлічі концентричних кіл (живе у вузькому, широкому колі, полишає одне, знаходить інше коло). Це космогонія, у центрі якої Земля або людина. Коли самосвідомість людини починає рухатись від зовнішніх кіл углиб власного єства, здійснюється відкриття, що кожна людина у своїй уяві мусить бути центром всесвіту, отже поряд існує безліч систем з концентричними колами і центром (так з'являється геліоцентрична система). Але малювати схему у вигляді багатьох концентричних кіл недоцільно, оскільки всі внутрішні кола – змінні, індивідуальні, а на схемі ми фіксуємо лише спільне для всіх. Але ще одне – найвужче – коло на схемі мусить бути, аби фіксувати існування концентричних кіл загалом. Що позначає найвужче коло? Якщо будь-кого попросити на схематичному зображенні людини позначити умовний центр, або душу, то ми й отримаємо найвужче коло: крихітний кружечок, який позначає душу людини. Певно, мале коло мусить знаходитись не зовні, а всередині людини, це буде місце, в якому зосереджені уявлення людини про саму себе, інакше кажучи, центр "єго". Отже, основа схеми для структуризації психіки – два концентричних кола – найширше, те, що позначає між досягання суб'єкта, і найвужче, центр "єго". Аби рухатись далі, потрібно вирішити деякі принципові питання.

Структура визначається схемою руху. Адже будь-яка структура, щоб стати функціонуючою, мусить перебувати у русі, а рух, у свою чергу, повинен мати джерела енергії. Природні джерела енергії – це та напруга, яка виникає між протилежними субстанціями (полюсами). Перше джерело енергії – напруга між живим і неживим (життям і смертю), те, що актуалізував у своїй психологічній концепції Е.Фромм. Друге джерело енергії – міжстатева напруга, актуалізована З.Фройдом. Третє джерело напруги (ним більше цікавляться філософи і соціологи, ніж психологи) – міжодним і всіма, відомі антиномії "я"-колектив, людина-суспільство, індивід-маса тощо, частково осмислені Е.Фроммом та А.Адлером. Це природні горизонтальні коливання, що визначають структури, рух яких здійснюється за законом маятника: коливання від одного полюса до протилежного. Такі структури живуть дисбалансом і намагаються його ліквідувати. Це всі біологічні структури, у тому числі і людина. Але структура людської психіки ускладнюється виникненням ще одного джерела напруги, властивого тільки людині: те джерело, яке ми теж добре знаємо, називаючи змаганням "голови" і "серця". Коливальний рух по вертикалі стає можливим тільки завдяки з'яві інтелекту, здатності мислення рефлексувати. Тільки у психіці людини баланс визначає рівновага горизонтальних і вертикальних коливань. Це вкрай ускладнює структуру психіки і водночас робить її такою, яка може координуватись розумом.

Наступне питання, яке потребує вирішення, – закритою чи відкритою системою є людина? Починаючи Фройдом і закінчуючи К.Леві-Стросом, психологи ХХ століття розглядали людину як закриту систему. "...в цілому процес людського пізнання отримує характер закритої системи", – стверджував Леві-Строс.⁶⁰ Про практичну психологію і мови нема – вона

завжди опиралась на постулат закритої системи. Можна було б справді зарахувати цю думку у низку аксіом і рухатись далі. Але не слід нехтувати позицією В.Франкла, який рішуче заперечив таке твердження: "Її (людину – М.М.) також часто змальовують як лише закрити систему, в межах якої діють причинно-наслідкові відношення на зразок умовних і безумовних рефлексів. Разом з тим людське буття у своїй глибині характеризується як відкритість до світу". "Але суб'єктивні підстави і смисли виключені, якщо ви вважаєте людину замкненою системою, залишаються причини і наслідки. ... Якщо ви розглядаєте людину як замкнену систему, ви помічаєте лише сили, які штовхають, і не помічаєте мотивів, які притягують. ... У людини є двері, як у готелю. Вона – не замкнена монада; психологія вироджується у свого роду монадологію, якщо не визнає відкритості людини світові".⁶¹ Треба визнати, що, незважаючи на послідовну критику замкненості, Франкл не дуже чітко аргументує власну позицію. Власне, він опирається на єдиний аргумент: людина відкрита система тому, що її життя має сенс, тобто визначається силами, які існують поза межами людини і притягують її (Бог). Щоб вирішити питання, продовжимо розгортати ужиту Франком метафору – людина має двері. Очевидно, якщо згадати численні вислови, людина має також вікна (очі – вікна душі, часто повторюємо ми). Замінімо поняття "готель" (воно у Франкла випадкове) на більш універсальне, доречне у даному випадку слово "дім". Дім часто виступає як образ людини. Очевидно, це поняття позначає певний міф, воно архетипне за своїм походженням. Дім – система, призначена для житла. Він має певну структуру, аби функціонувати, тобто задовольняти потреби людини. Дім – система відкрита, бо він має вікна і двері. Якщо його позбавити отворів, він перестане виконувати свою функцію, буде непридатним для житла. Відкритість цієї системи – умова її функціонування. Водночас, якщо припустити, що якийсь дім має вікна і двері, які не зачиняються (він функціонує тільки як відкрита система), одразу його функціональність стає надто обмеженою. Цей дім, власне, вже не зовсім дім. Жити у ньому – значить жити на роздоріжжі, тобто без дому. Дім стає власне житлом, повноцінним втіленням ідеї житла лише тоді, коли має вікна і двері, які щільно закриваються і замикаються. Дім із замкненими дверима і вікнами – замкнена система. При цьому його функціонування не втрачає своєї ефективності. Якщо нема можливості, за бажанням господаря, двері відкривати, дім теж не задовольняє потреб людини. Таким чином, дім, який став повністю відкритою чи закритою системою, вже не є повноцінним житлом, втрачає свою сутність, яка полягає у тому, щоб ставати відкритою або закритою системою за бажанням господаря. Якщо людина функціонує лише як замкнена система, вона не є людиною вповні, вона не досягає того рівня розвитку, який закладено у неї інтенційно. Людина, психіка якої є лише відкритою системою – теж не вповні людина, розчинена у колективі людина з нерозвиненою індивідуальністю. З іншого боку, людина – істота самодостатня, цілісна і незалежна, – замкнена. Людині самій себе не вистачає, людина, щоб відчувати себе людиною, мусить бути відкритою до світу. Їй не можна відкривати себе повністю (вона втратить себе), і не можна закривати себе цілком – вона тоді втратить те, що знаходиться за межами біологічного існування. Аби стати на шлях самоусвідомлення, людина теж мусить закрити себе. Ставши на шлях самоусвідомлення, вона неминує зажає порівняти пізнане з іншими людьми, тобто почне відкривати себе.

Воля і свобода людини у тому, щоб вирішувати, де, коли і для чого існувати як замкнена чи відкрита система. Для цього їй потрібно знати все, що стосується функціонування умовних вікон і дверей, адже через них відбувається контакт, взаємодія людини і світу.

Найперше, коли мова заходить про “вікна” людини, ми згадуємо наші природні отвори, образ людського вікна – обличчя, місце зустрічі суб’єкта зі світом, загалом всі п’ять рецепторів відчуття, або сенсоріку. Кожен з рецепторів – окреме вікно (окремо позначене на схемі) чи одне вікно з кількома шибамі? Наші рецептори працюють як вікно у світ з повною ефективністю при умові працездатності кожного. Вже з того, як при “вимиканні” одного рецептора інші беруть на себе його функції, можна зробити висновок, що сенсорика є одним, головним, вікном безпосереднього контакту зі світом. Але ми досить часто вживаємо вираз “шосте почуття”, тим самим стверджуючи, що чудово знаємо про більш широкі можливості нашої психіки у сприйнятті інформації. У мові можна знайти відбиток всіх здатностей нашого сприйняття. Кажуть: “Бачить потилицею” про тих, хто має здатність здогадуватись, що відбувається там, куди наші рецептори не сягають. Ще існує такий вислів, як “душа (серце) підказує” – він відбиває нашу здатність щось відчувати інтуїтивно. Нарешті, деякі з людей люблять слухати підказки не серця, а “нутра”. Іноді, намагаючись запевнити іншого у безсумнівності своїх здогадок, кажуть навіть так: “печінкою чую” або “кишками відчуваю”. Такими метафоричними виразами ми відбиваємо здатність ціннісно орієнтуватись в оточуючому світі, сприймати його через емоції. Здатність, яку А.Бергсон назвав “третім оком”. Всі ці можливості людини спілкуватись поза сенсоріку чудово ілюструє художня література. У поемі С.Єсеніна “Кобыльи корабли” зображено самопочуття людини під час великого голоду (темі голоду модерністи не випадково надавали перевагу: це спосіб поставити психологічний експеримент). У поемі є такий образ: “Посмотрите: у женщин третий / Вылупляется глаз из пупа”.⁶² У голодній людини вся сенсорика підпорядкована “третьому оку”. Тут воно вилуплюється з пупа, і це закономірно: наче відкрито запасний, раніше бездіяльний отвір, який лишився людині там, де її з’єднувала пуповина з материнським організмом. Одразу за пупом – шлунок, орган, що “нагадує” людині про необхідність приймання їжі. Так само можна “бачити” печінкою: це сприйняття світу хворою людиною тощо. Отже, головних отворів, через які людина контактує зі світом, є чотири: сенсорика, розум, інтуїція, емоції, як це й визначив у своїй час К.-Г.Юнг, і на схемі мусить бути чотири відповідні позначки. Де вони розташовуються?

Гносеологія виділяє два головні шляхи пізнання – безпосередній (емпіричний) і опосередкований (абстрагований), що відповідає функціям сенсоріки, джерела повсякденного життєвого досвіду, і розуму, з допомогою якого ми отримуємо знання, здобуті іншими людьми. І в одному, і в другому випадку “ініціатором” надходження інформації є об’єкт: він подразнює наші відчуття чи активізує мозок для сприйняття інформації. Але це не означає, що суб’єкт спрацьовує так, як машина, що ловить сигнали. При найпростішому емпіричному контакті з певним об’єктом відбувається фільтрування інформації. Роль “фільтрів”, які перетворюють об’єкт на суб’єкт, грають два інші канали сприйняття – емоції та інтуїція. Вони спрацьовують не від випадку до випадку, як це може нам здаватись (роботу цих каналів свідомість, як правило, не фіксує), а постійно, одночасно з сенсорікою і

свідомістю. Оtvір сенсорики щосекундно постачає у внутрішній світ людини незчисленну, хаотичну інформацію, але ми знаємо: потрапляє всередину тільки важливе, зафіксується у внутрішньому світі далеко не все, лише необхідна суб'єктові крихітна частка з того, що штурмує постійно рецептори сприйняття. Який механізм здійснює це безупинне просіювання? Це може бути тільки той механізм, який визначає цінність інформації для конкретного суб'єкта: приємна вона чи подразлива, сприятлива чи ворожа. Художня література дає велику кількість психологічних етюдів, які виявляють специфіку роботи наших "вікон". У романі Я.Кавабати "Стогін гори" є чудова ілюстрація. Герой їздить все життя, практично – безліч разів, одним і тим самим шляхом, щодня спостерігає один і той самий краєвид. Навіть якщо врахувати, що у різні пори року, дня, при різних станах погоди краєвид виглядає інакше, мабуть, людина, яка бачила його безліч разів, бачила всі можливі варіанти. І ось ситуація, детально описана у творі: герой раптом вперше побачив дивне дерево. Дерево мало такий своєрідний обрис і так чітко вирізнялось на тлі горизонту, оддалек від інших дерев, що герой не міг його не помітити. Герой пережив відчуття внутрішнього розладу. Розум знав, що дерево вже було бачене, емоції впевняли – ні, ти бачиш вперше. Можна дивитись і не бачити. Ми всі без зусиль можемо пригадати подібний епізод у власному житті. Інформацію, яка надходить через сенсоріку, фільтрують емоції, все пропускають через "очка" подобається-не подобається, тепле-холодне, дружнє-загрозливе. Важко сказати, коли ми актуалізуємо тепле, а коли холодне, але очевидно, що привласнення об'єкта суб'єктом відбувається з одночасною його класифікацією або найменуванням. Сприйняте одного разу як тепле завжди лишиться у внутрішньому світі теплим, хоча, можливо, це не найбільш характерна особливість предмета. Саме на цьому етапі формується індивідуальна міфологія, тому речі і предмети, вважає О.Лосєв, є міфами вже тоді, коли сприймаються.⁶³ Привласнений суб'єктом об'єкт дорівнює міфу, оскільки він вже не є об'єктом, співвідноситься з ним як предмет і його відбиток у дзеркалі, з похибкою чи деформацією. Подібний процес відбувається, коли активізується інший канал сприйняття – розум, що отримав вже оброблену інформацію – з книг, через досвід інших людей, через творчість інших людей, які узагальнювали здобуте емпіричним шляхом. Тут функцію фільтраційного решета виконує інтуїція. Слід зауважити, що інтуїція є двох типів: емоції теж реагують інтуїтивно, це інтуїція третього ока: тут підказки належать природі, інстинктам. Інтуїція, яка називається підказками серця, пов'язана з іншим джерелом – з духом, з містичними вищими сферами. Запрацював канал інтелекту – автоматично ввімкнувся канал інтуїції, який визначає міру важливості тієї інформації, що надходить, для суб'єкта. Навіть коли наше сприйняття пасивне (примусове навчання: треба вивчити), інтуїція відшуковує всередині суб'єкта клітинку для отриманої інформації: інтуїція визначає, наскільки це необхідно з огляду на внутрішні потреби людини і навіть навіщо це потрібно. Будь-яке знання, класифіковане людством як об'єктивна істина, на етапі сприйняття-засвоєння отримує суб'єктивне забарвлення. Пошук істини, яким турбується інтелект, – це пошук об'єктивності, важливої для даного суб'єкта. Те, що людина сприйме як далеко від її власного життя, вона не вважатиме істинним. Недарма всі істини, знайдені людством, відшуковуються безліч разів заною. Те, що один суб'єкт сприйме як істину, другий відкине як несуттєве. Привласнена і трансформована інформація стає часткою змісту

суб'єкта. Через ті самі отвори людина повертає здобуте у навколишній світ, але повернуте завжди має інший вигляд, ніж сприйняте. Через отвір сенсорики при активній участі емоцій ми об'єктивуємо спонтанні реакції, цим визначається наша повсякденна поведінка. Через отвори інтелекту та інтуїції ми вносимо нашу соціальну поведінку (вчинок внаслідок вибору) і продукти творчості (творчість – об'єктивація суб'єктивного світу). По чотирьох каналах, знизу, від емоцій, зверху, від розуму, зліва, від сенсорики, справа, від інтуїції, ми отримуємо інформацію і водночас трансформуємо її.

Ми розглянули процес первинної обробки інформації. Але найважливіше, очевидно, відбувається глибше, там, де концентрується інформація, тобто відбувається зустріч і взаємодія думок та емоцій. Ця зустріч відбувається у центрі “его”. Внаслідок взаємодії емоція отримує контролюючий елемент розуміння і перетворюється на почуття. Почуття різняться від емоції не тільки тим, що емоція змінює фізіологічний стан і не підконтрольна, як вказував Юнг,⁶⁴ а й тим, що емоція поєднує людину з іншими людьми, вона безособова, однакова для всіх, завжди, а почуття уособлює людину. Емоції саме тому й здатні ставати, за висловом Юнга, “ментальною інфекцією”, що є природністю, об'єднуючою всіх. Емоція, трансформована у почуття, стає не лише підконтрольною, а й неповторною. Емоції у всіх однакові, почуття – різні. Чим більше емоцій перетворилось у центрі “его” на почуття, тим багатший внутрішній світ людини. Так само трансформується у центрі “его” думка внаслідок взаємодії з емоціями. Якщо знання емоційно не забарвлюються, вони не стають здобутком “его”, лишаються у голові (про таку голову кажуть: енциклопедія або комп'ютер, підкреслюючи тим самим, що знання не стали приналежними особистості, не позначили її неповторний шлях до істини).

Імпульси, отримані справа і зліва, теж взаємодіють. Інтуїція потребує перевірки відчуттями, щоб людина не втратила зв'язку з оточуючим світом. Інтуїтивно відчуте мусить підтверджуватись сенсорно відчутим, інакше підказки серця не отримують закріплення і, відповідно, особистісної ціни. Якщо ж інтуїтивно відчуте спроектувалось назовні, це означає, що людина почала використовувати дар Божий для формування власного життєвого шляху, зробила його орієнтиром своєї долі. Голос інтуїції, що не пройшов обробки у центрі “его” – голос, якого не почули, голос, що прозвучав у пустелі. У свою чергу відчуття речей і явищ потребує об'єднання у світ особистості, виокремлений з хаосу речей і явищ, структурований і цілісний. Інтуїція допомагає відчуттям не потрапити під владу речей і випадкових обставин. Людина повинна відчувати не тільки матерію зовнішнього світу, а й власну тілесність, форму власного життя. Внаслідок взаємодії з інтуїцією сенсорно відчуте отримує цілісність житла, помешкання, а також вище виправдання (погляд на світ речей зверху, з висоти духу).

У центрі “его”, внаслідок зустрічі і взаємодії інформації, отриманої по чотирьох каналах, відбувається формування особистості, морально-етичних цінностей – це коло, в якому концентрується процес самоусвідомлення.

Структуризація психіки – це також проблема чисел. Які числа в структурі є визначальними, а які – необов'язковими? Як відомо, поділ психіки на чотири сфери, зроблений Юнгом, ліг в основу виділення психологічних типів. Самим ходом свого дослідження, численними прикладами Юнг довів, що чотири – число необхідне, актуальне, це підтвердила і практика виділення психологічних

типів. Число у черговий раз виділених типів визначається кількістю вжитих критеріїв: кожен новий критерій – підстава для поділу на два. Додавши до чотирьох головних типів критерій “екстраверт-інтроверт”, отримали цифру вісім, додавши критерій сильноетичний-малоетичний, знайшли число 16. Але очевидно, що актуальним у цьому ряду лишається тільки число чотири. Актуалізація числа 16, здійснена соціальною психологією, не обрунтована. Ні число 8, ні число 16 не можуть стати актуальними при структуризації психіки, оскільки вони лягають в основу практично безкінечної математичної прогресії. Множити попередньо визначене число типів на два можна безліч разів, адже число критеріїв, за якими людей можна розділити на дві групи, практично невичерпне. Тобто, замість структуризації психіки (а отже можливості для кожного індивіда накласти схему на власний внутрішній світ) накопичується хаотична сума необов’язкових елементів і ознак.

Кожне число, особливо у межах 13, – сакральне; на думку О.Шпенглера, “існування чисел можна назвати містерією”; “Іменами та числами людське розуміння отримує владу над світом”.⁶⁵ За кожним числом ховається (ним позначена і визначена) певна сукупність явищ, починається закон. Використання кожного числа глибоко обумовлене (ця зумовленість, як правило, нами не усвідомлюється, хіба за деякими винятками). Цифрове позначення явища фіксує його невидиму сутність, є своєрідним шифром його структури. Недаремно геніальні композитори відшукували гармонію з допомогою алгебри. Звісно, дбаючи лише про числа, митець навряд чи досягне мети. Найчастіше числа відкриваються інтуїтивно, про них натхненно здогадуються.

Визначити ключові числа – головне завдання при структуризації психіки. Поки що актуальним у нас є лише число чотири – чотири “вікна”, кризь які людина контактує зі світом. Але навіть це число потребує додаткового обрuntuвання. Ми не можемо бути цілком певними у тому, що все знаємо: можливо, існує ще одне “вікно”, наприклад, те, яким користуються екстрасенси чи контактери з космосом. Можливо, тут діє один з тих рецепторів, у багато разів посилений, який має кожна звичайна людина, а можливо, утворюється новий канал.

Число 4 – це число чотирьох кінців вісі координат. Чи є підстави для того, щоб вписати цю вісь у коло, яке є основою нашої схеми? Чотири сегменти круга утворюються у результаті перетину двох ліній – горизонтальної і вертикальної. Отже, ми мусимо визначити, чи справді існують лінії, які розтинають психіку навпіл – по вертикалі і по горизонталі. К.Ясперс зауважив, що людина завжди наче розтята в глибині свого ества, “мислячи, вона протиставляє себе самій собі і решті”.⁶⁶ Поділ нашої психіки на сфери, які протиставлені одна одній, зафіксує будь-яка міфологія і навіть мова. Поділ по горизонталі – це поділ на тваринне і божественне (ми, за висловом М.Заболоцького, “полузвери, полубоги”⁶⁷), або власне людське. Цей поділ закодовано всім добре знайомим образом Кентавра. Д.Апдайк, використовуючи цей образ у сучасному модерному творі,⁶⁸ відкриває позаміфологічну сутність Кентавра. Це метафора і міф, але водночас і формула реального співвідношення певних сил у психіці кожної людини. Низ, те, що йде знизу, розміщене внизу, – все, що поєднує людину зі світом природи, позначає спільне з тваринами, біологію, фізіологію, сферу потягів та емоцій. Це світ первісного, архаїчного, предків, крові. Низ – це те, що ближче до матінки-землі і визначене зв’язком

з нею. Верх позначено положенням голови з її здатністю до усвідомлення, мислення, рефлексії, уяви і збереження інформації про світ, мови. Це все те, що відрізняє людину від тварини. Образ Кентавра фіксує не тільки наявність поділу, а й характер взаємин між сферами: це певний антагонізм, джерело напруги і неспокою, яке спонукає до руху. Кентавр – не алегорія людини. Це потвора, виродок. Сутність його життя вичерпується стихійними коливаннями між владою емоцій та розуму. Коли панує “верх”, свідомість, Кентавр – мудрий вчитель, наставник героїв, коли оживають емоції, Кентавр – страшний, жорстокий розбійник. Образ Кентавра проявляє устрій людини і водночас вказує на те, що людина повинна бути іншою, аби перестати бути потворою. Поділ по вертикалі теж всім нам добре знайомий з мифів і мови. Людина – це чоловік і жінка, які мають багато відмінного у сфері психіки. “Ідея єдності двох протилежних принципів – чоловічого і жіночого – належить до архетипних образів”, – вважав К.-Г.Юнг.⁶⁹ Поділ по вертикалі – це також поділ на денне і нічне існування (день і ніч володіють різними сферами психіки), на зовнішнє і внутрішнє. В міфологіях ми зустрічаємо образи, які фіксують цей поділ: дволикий бог Янус, потвори чоловіків з жіночими органами і навпаки, витoki ян та інь у східних релігіях та філософіях, праве та ліве (останнє, без сумніву, теж належить до архетипічних образів, судячи хоча б з того, що в усіх спільнотах ліве асоціюється з революційним, новим, а праве з консервативним, традиційним). Поділ людини по вертикалі є не тільки поділом на сенсорику та інтуїцію, як у К.-Г.Юнга, це поділ світу навпіл, і цей поділ проходить через психіку кожної окремої людини. “Я” в якості наявного буття є внутрішній світ і світ”.⁷⁰

Лінії “низ-верх”, “праве-ліве”, перетинаючись, утворюють ще одну точку: це актуалізація числа 5. Водночас це виявлення середини або місця рівноваги між двома полюсами напруги, тобто виникнення ще одного числа – 3. 2 – число діалектики. Число критеріїв поділу, антиномій, полюсів, напруги, а отже – руху. Три – число божественне (оминаючи його сакральний зміст у релігії: трієдиний Бог): воно позначає гармонію, рівновагу, оскільки віднаходиться тоді, коли настає рівнодія полюсів, замирення воюючих сторін. “Бог любить трійцю” не тільки тому, що це число позначає сутність Бога, а й тому, що воно відображає головне прагнення Бога – створення богорівної людини. Крім того, це число створеного світу – воно позначає тривимірність. У тварин коливання між полюсами ніколи не знаходить рівноваги, золоті середини: в устрої тварин нема такої сили, яка б зупинила рух, що виник з природної напруги, напівдорозі. Хвиля буде рухатись, поки не досягне протилежного полюсу, а тоді покотиться у зворотному напрямку. Коли на горизонтальне коливання накладається вісь ще й вертикального коливання, у точці їх перетину утворюється середина для обох антиномій. Число 4 актуалізується разом з появою людини, і архетипний зміст цього процесу чудово відбито у християнстві, в історії розп'яття Христа. Хрест – це теж число 4, але до того часу, поки на ньому люди не розп'яли сина Божого, хрест міг символізувати лише приневолену (покарану) людину, людину з піднятими руками. Число 4 позначає людину початків. Щоб вона стала людиною вповні, втілила собою божественний задум, в її устрої повинна зафіксуватись (усвідомитись) ще одна точка, те місце, яке ми за звичай називаємо душа, а психологи позначили центром “его”. Разом з центром “его” актуалізується число 5 – хрест, у центрі якого – людина, що воскресла для вічного життя, стала Богом. 5 позначає

людину потенційну, людину в проекції, людину-мету.

Таким чином, ми отримали вже досить обрунтовану схему структуризації психіки. Навіть на перший погляд очевидно, що психіка людини – міцна структура, надійна і стійка. Саме тому, як вважав П.Тейяр де Шарден,⁷¹ протягом еволюції людства психіка – це те, що найменш змінилось у людини. Водночас ми добре знаємо з повсякденного досвіду, що наша психіка надто рідко перебуває в стані збалансованості, навпаки, вона постійно дошкуляє нам своїми дисбалансами. І чим далі, тим більше. Замість колишнього земського лікаря-універсала і терапевта сьогодні у західних країнах найбільш популярним із лікарських професій є психоаналітик (у нас відсутність психоаналітиків частково компенсується модою на екстрасенсів). Чим це пояснити? Очевидно, тим, що повний баланс (божественна гармонія) – це припинення руху, так би мовити, кінцева зупинка. В устрої людини повинні бути закладені механізми, які кудись штовхають її ще до того, як вона усвідомить свої прагнення. Якби структура перебувала у стані рівноваги, люди були б надто подібними один до одного. Власне, тоді мови б не було про якісь психологічні типи. Як утворюється домінанта однієї зі сфер (зрозуміло, що вона дається від народження, але механізм все одно існує)? Якщо на чотирьох кінцях, умовно кажучи, покладено вантажоднакової ваги, структура завмре. Якщо в одному місці покласти більше чи менше, одразу виникне рух, у той чи інший бік покотиться хвиля (прагнень, бажань) у пошуку рівноваги. Структура прагне рівноваги, у рівновазі є вища обумовленість структури, але для людини, яка ще не здійнилась (а вона таки ще не здійнилась) ця рівновага була б рівнозначною смерті. Те, що ми всі поділяємося на різні психологічні типи (такі самі стійкі, як і психіка загалом) означає, що у кожного з нас закладено джерело дисбалансу. Чотири “вікна” психіки – канали, які несуть інформацію, тобто озвучуються. Один з каналів (від народження!) постійно звучить голосніше. Ми чуємо з одного боку більш настирливий голос, ніж з інших боків. Коли над всіма голосами домінує голос серця, ми належимо до інтуїтивного типу, коли голос крові – до емоційного, голос світу визначає сенсорний тип, а голос тверезого глузду – розумовий. Кожному з нас всі ці голоси добре знайомі (ми навіть не раз пережили стан, коли вони вступають у суперечку поміж собою, наче забуваючи, хто їх господар). Зрештою ми орієнтуємось на один голос, але на інші тежне можемо не зважати. Так само, як від народження люди мають різний зір, нюх чи слух (деякі мають через міру, про таких ми кажемо: очі орла, нюх собаки), внаслідок безкінечних генетичних комбінацій, ми народжуємось з більш чи менш чутливими каналами сприйняття. Які комбінації тут можливі? Чи є для виділення психологічних типів ще якесь (окрім чотирьох) число актуальним?

Якщо звернутись до Біблії у пошуках відповіді на поставлене питання, ми одразу знайдемо необхідне. Що стосується поділу людей на типи (групи), то і в Старому, і в Новому Заповітах ми знаходимо одне й те ж число – 12. У Старому Заповіті це 12 колін народу ізраїлевого, у Новому Заповіті – 12 апостолів Христа. Випадкове це число чи ні? Тисячоліття досліджень довели, що у Святому Письмі (не лише християн) нема нічого випадкового. Нам лишається думати, чому саме так, а не інакше. Чому апостолів – 12 (не 10, не 9 і не 16)? І ще одне таке ж саме (споріднене) питання: чому канонізовано 4 Євангелія? Так вийшло, що зрештою їх лишилось 4, чи їх мусило бути 4? Які асоціації викликає число 12? Це 12 місяців або 12 знаків Зодіака, довжина

ночі чи дня у період весняного і осіннього сонцестояння. 12 – це число точок на найбільшому колі – колі нашого горизонту. Апостоли – звичайні люди, яких Христос вибрав поміж інших людей з цілком певною метою – навчити новому вченню, аби вони потім розповсюдили його серед інших людей. Ісус зупинився на числі 12. Чому? Певне, саме таке число його влаштовувало з огляду на мету. Якими критеріями керувався Христос при виборі? Очевидно, ніякими (логіки нема: зовні це абсолютно випадкові люди). Очевидно, тут спрацював не критерій, а інтуїція (саме вона – той голос, який визначає психіку самого Христа). Ісус ішов, дивився, його погляд падав на якусь людину, а інтуїція підказувала: ця людина мені підійде. Перше, що ми фіксуємо в якості різниці між апостолами як людьми, – це їх різне ставлення до вчення, до Ісуса, до його діянь і бесід. Та й сама діяльність Ісуса розділена на чотири сфери: він показує дива, сперечається з фарисеями, вчить притчами і спілкується з апостолами як з близькими людьми. Для різних апостолів найвищу вагу отримували різні сфери діяльності Христа. І саме це найбільш чітко виявляє себе при порівнюванні чотирьох Євангелій. Кожен з євангелістів розповідає, за малими розбіжностями, про одне і те ж, всі вони намагаються уникати суб'єктивності, бо усвідомлюють свою високу місію – створити джерело об'єктивного свідчення про прихід на землю сина Божого. І все жде який елемент суб'єктивного сприйняття в Євангеліях зберігається, особливо у початках (початок визначає інтонацію розповіді). Матвій починає свою розповідь так: “Книга родоводу Ісуса Христа, Сина Давидового, сина Авраамового: 2 Авраам породив Ісака, а Ісак породив Якова, а Яків породив Юду й братів його” і далі докладний перелік всіх поколінь родоводу. Загалом Євангелія від Матвія найбільш докладна, найбільш насичена інформацією. Це – свідчення людини, яка все бачила на власні очі. Марк починає: “Початок Євангелії Ісуса Христа, Сина Божого, 2 Як у пророка Ісаї написано: “Ось перед обличчя Твоє посилаю Свого посланця, який перед Тобою дорогу Господу приготує. 3 Голос того, хто кличе: У пустині готуйте дорогу для Господа, рівняйте стежки Йому!” Вже у першому розділі – випробування Ісуса у пустелі, проповідь, покликання учнів і дива у Капернаумі. Привертає увагу велика кількість знаків оклику і слів з великої букви. Загалом розповідь Марка скерована на концентрацію вражаючих епізодів. Відчувається, що все те, що стосується життя і діянь Ісуса, – глибоко пережите на рівні потрясіння основ. На цьому тлі особливо впадає в око зовсім інша інтонація наступної Євангелії – від Луки. По-перше, вона починається “Передмовою”, слово, що викликає у нас асоціацію з жанром роману, великої повісті. По-друге, у передмові обрuntuється спроба дати ще одну версію подій: “Через те, що багато-хто брались складати оповість про справи, які стались міжнами, 2 як нам ті розповіли, хто спочатку були самовидцями й слугами Слова, 3 тому й я, все від першої хвили докладно розвідавши, забажав описати за порядком для тебе, високодостойний Теофіле, 4 щоб пізнав ти істоту науки, якої навчився”. Звернення до оповіді зроблено тверезо, розсудливо, має конкретного адресата. Привертає увагу те, що діяння Христа названі справами, що автор розповіді все розвідав достеменно і вважає за потрібне здобути знання використати для повчання інших. Для Луки історія Христа, після перевірки, – істина, яку треба розповсюдити. Не менш красномовний початок Євангелія від Івана: “Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. 2 Воно в Бога було споконвіку. 3 Усе через Нього повстало,

і ніщо, що повстало, не повстало без Нього. 4 І життя було в Нім, а життя було Світлом людей. 5 А Світло у темряві світить, і темрява не обгорнула його". Тут взагалі мова йде не про Христа, навіть не про Бога, а про Слово, яке назване Богом. Акцент на Слові характерний для пророків. Іванові найважливіше – підтвердити, що з'ява Христа – це здійснення древніх пророцтв, що все сталося, як написано, як закодовано у Слові. Іван, як і Матвій, – один з апостолів. Але його свідчення далеко не таке докладне, та й переслідує зовсім інші цілі. Іван – один з двох учнів, які першими увірували в Христа. Іван та Яків просили Христа, щоб у царстві небесному він посадив їх праворуч і ліворуч від себе. Хоча Ісус і відмовив у проханні, воно його не обурило (обурило інших учнів) і не здивувало. Воно засвідчувало глибину і характер їхньої віри: вони серцем відчули, що Ісус – Месія. В Євангелії від Марка (14.33) сказано: "І, взявши з Собою Петра, і Якова та Івана, Він зачав сумувати і тужити...". Якщо розглянути цю ситуацію з психологічної точки зору (а інакше її і не розглянеш), виникне закономірне питання: чому у стані розпукі (непевності) Ісус надає перевагу не самотності, а товариству кількох учнів? чому цих учнів троє? і чому саме ці, а не інші розділили сум Христа? Очевидно, ці учні не заважали Ісусу зосереджуватись на своєму внутрішньому виборі, як це можливо насамоті, і водночас сприяли чомусь, гріли своєю присутністю, нагадували, ради кого Ісус повинен здійснити свою жертву. Це можливо тільки тоді, коли вибрані учні – близькі Ісусу психологічно, тобто найбільш подібні до нього. Всі три учні – це люди, для яких визначальним є голос серця, інтуїції, що отримує інформацію із духовних сфер. Те, що Іван – психологічний двійник самого Ісуса, підтверджує написана ним Євангелія. Яків не має чіткого обрису, він розчинений серед інших апостолів, але – теж близький Ісусу, брат Іванів. Здається, він м'якший, поступливіший, більш довірливий, ніж брат. До речі, той штрих, що серед апостолів є брати, теж потребує уваги, адже це символ природної спорідненості. На особливу увагу заслуговує апостол Петро. Він тежу числі запрошених, близьких Ісусу. Але ж Петро – зрадник, і його зрада, як і зрада Юди, була передбачена Христом. Якщо Юда в образі зрадника одразу дистанціюється від Вчителя, то взаємини з Петром з огляду на майбутню зраду не змінюються. Петро найчастіше з-поміж інших висловлює сумнів у діяннях Христа, але не чекає на годину свого остаточного впевнення, як Хома, а висловлює свої сумніви одразу. Можна сказати, що Петро – важкий учень Ісуса, і це не завадило йому стати улюбленим. Зусилля Христа по наверненню Петра зрештою увінчалися тим, що у діяннях апостолів Петро – головна постать. Петро став після воскресіння Христа найбільш глибоким, послідовним і активним учнем, став каменем в основі церкви Христа. Став тільки тоді, коли остаточно впевнився, що Ісус – Месія. Петро – психологічно близький Ісусу, але в ньому є дещо від тих віруючих, з якими Ісус активно сперечався, – від фарисеїв. Окрім інтуїції, для Петра багато важить такожглуд, переконання.

Таким чином, ми спостерігаємо, що в Євангеліях актуалізуються стосовно апостолів числа 12, 4 і 3. Це вичерпна картина можливих психологічних комбінацій. Якщо ми пригадаємо, що один з чотирьох типів формується завдяки більш чіткому звучанню одного з чотирьох інформаційних каналів, то одразу стане зрозумілим, звідки взялись числа 3 і 12. Хрест ділить психіку на чотири різномірні сфери, чотири сектори психіки. Два суміжні сектори обов'язково мають взаємодіяти. Якщо найчіткіше звучить голос інтуїції, то це,

крім того, можливим стає періодичне дослухання або до голосу розуму, або до голосу емоцій. Коли все визначають емоції, можливе дослухання до голосу світу (сенсорики) чи голосу серця (він стає голосом сумління). При домінівті тверезого глузду можливе періодичне або постійне враховування голосу світу чи голосу серця. Коли переважає голос світу, іноді чути голос емоцій чи голос глузду. Три помножене на чотири дорівнює дванадцяти. Ми отримали схему, яка є основою структуризації психіки загалом (для завершення структуризації в схему потрібно ввести ще деякі критерії поділу), основою виділення психологічних типів, може бути використана для структуризації тих явищ, формування яких визначається психологією людини.

СТРУКТУРИЗАЦІЯ ЕПОХИ МОДЕРНІЗМУ

Отже, нас цікавить епоха в історії культури, у першу чергу Модернізм. Спочатку намалюємо в уяві сходинки з епох європейської культури. Чи не виявляє себе у кожну з них якась психологічна домінанта? Без сумніву – так, хоча б з огляду на полеміки і переоцінки цінностей, які відмежовують сусідні епохи. Очевидно, що головний поділ пролягає через екстравертованість-інтровертованість. Є епохи, обернені до світу, занурені у нього, є епохи відвертання від світу. Найчіткіше ця різниця проступає при порівнюванні Середньовіччя і Ренесансу. Але очевидна і надалі. Ренесанс, Класицизм, Просвітництво, Критичний реалізм – споріднені активною участю у справах світу цього, світу матеріального і соціального. Середньовіччя, Бароко, Романтизм разом з Сентименталізмом і Символізм – епохи нехтування цим світом, звернення поглядів до світу того, вищого, кращого, вічного. Це лише один критерій, при більш уважному розгляді можна віднайти безліч інших. Кожна епоха позначилась особистістю, яка її репрезентує. Іноді це ім'я, наприклад, Леонардо, іноді поняття, зумовлене назвою епохи – романтик. Але завжди, згадавши якусь епоху, навіть при наймізерніших знаннях про неї, кожен уявить собі образ якоїсь людини, найбільш для цього часу характерної. Це означає, що у кожну епоху домінує певний психологічний тип, і саме він є барвником культури, у першу чергу мистецтва. Поділ на романтиків і раціоналістів нам добре знайомий з повсякденного досвіду. Ми чудово знаємо, наскільки різні вимоги до життя у людей цих двох типів, наскільки різний спосіб життя вони ведуть. А тепер варто припустити, що з якихось причин романтиків стало більше, вони почали переважати скрізь, в усіх сферах суспільного життя. Зрозуміло, що вони, усвідомлюючи і відстоюючи власні пріоритети, мусять провести певну переоцінку цінностей, утвердити якісь норми у морально-етичній сфері, відстояти певну концепцію творчості. Зрештою, все, що вони зроблять, матиме відбиток романтизму. Так утворюється смуга в історії суспільства чи суспільств, і якщо вона досить яскрава, її згодом назвуть епохою.

Перше, чим відрізняється Модернізм від інших епох в історії культури, – це розмаїття саме психологічних типів. У кожного власні асоціації, але принаймні чотири напрями домоглись створення досить чіткого образу утверджуваної особистості: символізм (символіста частіше називали декадентом), експресіонізм (експресіоніст – і сьогодні досить популярне слово, і не лише стосовно мистецтва), футуризм (хто не тримає в уяві

цей славнозвісний портрет?) і сюрреалізм (якби тільки одним ім'ям було репрезентовано сюрреалізм – С.Далі, то й його б вистачило, аби покоління затвердили, як виглядає справжній сюрреаліст). Це пояснюється тим, що модернізм з самого початку орієнтується на усвідомлений егоцентризм. Кожен митець проводить свого роду дослід, експеримент з власною психікою, а талановиті таким чином роблять надбанням спільноти особливості свого психологічного типу. Модернізм визначається неймовірним розмаїттям груп, шкіл, течій і задекларованих програм. Водночас серед хаотичного нагромидження прокладаються стійкі стильові стежини, які перетворюються на потужні напрями. Є відомий крилатий вислів, який стверджує, що стиль – це людина. Багато хто сприймає його як парадокс, свого роду геніальне уникання відповіді. Тимчасом цей вислів вартий буквального тлумачення, якщо подивитись на нього у психологічному аспекті. Стиль – це не що інше як сума проявів людської суб'єктивності, яка об'єктивувалась з чіткою очевидністю для оточуючих людей. Генії одразу привертають увагу неповторністю всього, що вони об'єктивують, нездари все життя викаблчуються у пошуках неповторного стилю і вмирають епігонами. Якщо особистість яскрава, глибока, їй не потрібно шукати додаткових засобів оригінальності, їй треба потурбуватись лише про адекватність самовиразу. Більшість людей не має чітких ознак певного психологічного типу не тому, що їх психіку визначає надто складна суміш, як вважають всі психологи, у тому числі і Юнг, а тому, що їх психологічний тип не об'єктивується у стиль, або й просто лишився вектором інтенційності. На рівні самопочуття людина сприймає його як постійний неприємний подразник внутрішнього світу, від якого треба якимось способом позбавитись. Людина "man" – це людина з вектором інтенційності (всі народжуються з вектором), але без психологічного типу; схожа на всіх, розчинена у натовпі, вона у кращому разі репрезентує характерний для епохи тип. Психологічний типутворюється у результаті процесу самоусвідомлення. Починаючи від символістів, митці ХХ століття дуже велику увагу приділяли стилю, розповсюджуючи це поняття не лише на художній стиль творчості, а й на поведінку і все життя. Ми пам'ятаємо до сих пір, що символісти вели богемний спосіб життя, футуристи все театралізували, експресіоністи намагались якомога сильніше зачепити за живе, сюрреалістів і сьогодні дехто плутає з шизофреніками – настільки вирізнялись дивакуватістю. Вони привертали увагу в натовпі, впливали на моду, формували різні уявлення про красу. Символісти завели моду на субтильні тіла, відсутність кольору, хворобливість, аждо "чахоточной груди". Експресіоністи відкали демонізмом, їх краса вражала. Разом з футуристами повернулись мускулясті здоровані з гарним апетитом, пишнотілі, ставні красуні. А сюрреалісти започаткували моду на вроду химерну, особливу, цінувати почали не стільки вроду загалом, скільки "родзинку", яка вирізняє людину у натовпі.

Тепер ми маємо всі підстави для накладання схеми психологічних типів на модернізм як певну цілісність в історії культури. Але перш, ніж ми це зробимо, кілька слів про псевдоніми, без яких розмова про психологічні типи неможлива. Багато хто з психологів послуговується набором псевдонімів для визначених психологічних типів. У якості псевдоніма найчастіше вибирають ім'я відомої людини, аргументуючи це тим, що вказаний психологічний тип чітко виявив себе в образі саме цієї особистості. Ця методика вибору псевдонімів здається нам не досить обрнтованою або й зовсім сумнівною,

як у радянській соціоніці. Навіть якщо припустити достатню кількість інформації (мемуарної та документальної літератури), чи можна бути цілком певним у тому, що людина, яка жила дві сотні років тому, належить до того психологічного типу, який ми їй накидаємо (не одного з чотирьох, а одного з 16!)? Психологічний тип сучасної нам людини встановлюємо ледве-ледве, у поті чола, з застосуванням складної методики, а людини, якої в очі не бачили – без сумніву і складнощів... Навіщо потрібен псевдонім? Щоб уявити щось абстрактне, якусь довільну суму компонентів у образі цілісної особистості. Наша сума якостей нічого не варта (не є науковим фактом), якщо не об'єдналась у цілісність. Тожчим ми маємо керуватись, шукаючи ім'я для псевдоніму? Певно, в останню чергу тут має стояти конкретна історична людина, оскільки конкретна людина не може бути ілюстрацією до схеми: ми таким чином неминуче цю людину зпримітивізуємо, а отже, принизимо. Крім того, чи уявляє достатня кількість людей тієї спільноти, на яку ми орієнтуємось (а ми мусимо орієнтуватись щонайменш на європейську спільноту), яким був у своєму реальному житті Гюго чи Єсенін? Якщо ні, не уявляє, псевдонім не спрацює. Встановлення психологічного типу Єсеніна (з точністю 1:16) – саме по собі питання дискусійне, воно, звісно, може стати предметом зацікавлень у певному колі, але якщо хтось візьме на себе сміливість стверджувати: він був такий і такий, цьому твердженню мусить передувати фундаментальне дослідження. Але і після цього визначення лишиться гіпотетичним. Виключення становлять ті історичні особи, які міфологізувались і у масовій уяві асоціюються з однією рисою чи вчинком. Найбільш доцільно в якості псевдонімів брати імена популярних героїв літератури (тежчастково міфологізованих, таких, які стали уособленням чогось), а найкраще – персонажів із міфологій. Міфічний герой вичерпується однією чи двома рисами, часто гіпертрофованими, а отже такими, що отримали наочність. Крім того, вони відомі найбільшій кількості людей і у колективному несвідомому позначають певний архетип, а тому тут може виникнути зворотний зв'язок: ми не тільки осягаємо психологічний тип, а й знаходимо його глибинне обумовлення. В якості псевдонімів для чотирьох головних типів ми хочемо запропонувати ті назви, які утвердила сама історія культури: Символіст, Футурист, Експресіоніст і Сюрреаліст. Аби людина зрозуміла, що таке емоційний психологічний тип, їй треба довго пояснювати, що тут до чого. Варто вжити слово "експресіоніст", і в уяві кожного щось замріє. Кілька штрихів до портрету – і сформовано чіткий образ. Біля кожного з чотирьох типів – три псевдоніми. 12 апостолів Христа, 12 псевдонімів. Символіст: Христос, Орфей, Сальєрі; Експресіоніст: Прометей, Наполеон, Вертер; Футурист: Діоніс, Леонардо, Дон Жуан; Сюрреаліст: Фауст, Дон Кіхот, Гамлет (місце розташування кожного дивіться на схемах). Намалюємо їх психологічні портрети.

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТИП СИМВОЛІСТА

Символіст – психологічний тип, який утворився внаслідок процесу самоусвідомлення на основі інтуїтивного вектора інтенційності. Інтуїція говорить тихим голосом, вимагає особливо напруженого вслухання, тому Символіст мусить триматись осторонь від гамірного світу. Якщо деякий час зважати на тихий голос, поступово сформується відчуття,

що це голос істини (у певному сенсі це відповідає дійсності: для кожного типу його голос є джерелом істинних знань, таких, що важливі для суб'єкта і водночас фіксують певні реалії зовнішнього світу). Оскільки тихий голос належить духовним сферам, людина відчуває поклик згори, з висот, в епохи релігійні це сприймається просто як голос Бога чи його посланців. Інтуїція пов'язує людину з колективним несвідомим через архетипи, вона є каналом сполучення з небесним куполом. У результаті рефлексії над почутим з голосу серця виникає уявлення про існування іншого світу. Залежно від епохи, виховання, освіти та індивідуальних рис конкретної людини цей світ може мати різне оформлення. Це можуть бути гарні, вічно зелені, прекрасні і екзотичні, але цілком земні сади, а можуть бути досить химерні картини. Образ раю виник саме на такому психологічному ґрунті (але не образ пекла! – він продукт творчості іншої психології). Тобто, рано чи пізно для Символіста, а особливо творчої людини, реальність отримує тінь, за образами світу мріятиметься щось інше, прозоре, але більш досконале і високе, ніжоточуюче життя. Містика – виплід психології Символіста. Вони бачать “те, що за рогом” (Юнг), а оскільки те, що за рогом, неможливо власне побачити (можна уявити, здогадатись, а не побачити), виникає бажання якимось чином підняти завісу, зазирнути туди, куди людині у земному житті вхід заказано. Крім того, те, що не перевірене з допомогою сенсорики (не бачене на власні очі) завжди здається людині не досить певним, завжди лишається сумнів, чи справді воно існує. Зазирання (підглядання) у потойбіччя може стати навіть нав'язливою ідеєю і привести до захоплення спиритизмом. Зазирання за завісу може статись тільки за умови вимкнення тих каналів, які “зважають”, “відволікають” від напруженого вглядання-вслухання, тобто у стані сну, екстазу, містичного прозріння. Серед романтиків завжди є значна частина Символістів, а тому романтичне мистецтво в усі часи позначалось містикою. Химери, потвори, страхіття романтичного мистецтва не завжди є наслідком творчості Символістів, але містика з'являється, як правило, завдяки їм. Те, що романтизм споріднений з символізмом, ні в кого не викликає сумніву, але не все поспіль романтичне мистецтво створювалось на основі психології Символіста.

Слід зауважити, що більш чи менш чітко виявлення психологічного типу почалось з епохи романтизму. До того часу він був надто розмитий і нечіткий, якщо мову вести про конкретних митців. Романтизм позначив нову сходинку в процесі самоусвідомлення. П.Тейяр де Шарден позначає приблизно таку ждату, він писав (наприкінці 30-х років), що “ось вже скоро двісті років, як відбувається розкручування спіралі...”. “в кінці ХУІІІ століття на Заході було зроблено очевидний поворот. І з того часу, незважаючи на те, що ми іноді вперто вважаємо себе тими самими, ми ступили у новий світ”.⁷² Епоха романтизму тому й стала епохою романтизму, що принесла у культуру усвідомлення (глибоке і складне), що таке романтизм. Романтики у психологічному аспекті – це всі ті, які знаходяться справа, у правій (нічній, жіночій) півсфері психіки, серед них 3 частини Символістів. Так от, містика власне Символістів не буває жажливою, а тим більш – потворною, оскільки для них інший світ, протиставлений реальному, – завжди кращий світ. Символіста визначає домінанта жіночого витоку, тому він схильний до пасивності, споглядальності і життєтворчості. Якщо у психології Символіста додати елемент екстравертованості, утвориться тип Орфея, або імпресіоніста. Орфей – людина, яка не лише вслухається у щось ледь чутне (Символіст

слухає тишу), а й вдивляється у навколишній світ. Орфей знаходиться у порубіжній зоні, у нижній півкулі, тому для нього важливий також голос емоцій. Орфей вловлює у світі емоцій найтонші відтінки, це людина двох інтуїцій, а тому він є усобленням творчого генія, стихійного генія Моцарта. Символіст-Христос зосереджений на іншому світі, на взаєминах з ним, він нехтує цим світом і його вимогами (він за природою асоціальний). Явища і предмети привертають увагу Христа лише тоді, коли щось повстане перед очима як красномовний знак, свідчення, натяк на існування іншого світу. Реальні предмети і явища тоді отримують вагу, коли посуваються на межу між цим і тим світом. Інша річ – Орфей. Для нього предмети і явища навколишнього світу – джерело постійної естетичної насолоди, оскільки кожен предмет світу здатен внести новий нюанс в емоційну палітру, яка для Орфея чим розмаїтіша, тим цінніша. Символіст – людина долі, схильна до життя згідно з визначенням, пророцтвом. Він чинить всупереч обставинам і глузду тоді, коли слухає голос серця. Голос серця часто звучить дисонансом до інших голосів, оскільки орієнтується на те, чого нема, що ще нікому не відоме. Якщо людина усвідомить пріоритет голосу серця у внутрішньому світі, вона здатна до самовідречення і самопожертви, це максимально етичний тип, який органічно, рефлекторно не сприймає зла. Навіть при низькому рівні свідомості Символіст – людина сумління, здатна на максимальне співчуття до принижених і гноблених. Для Христа голос долі – це голос Бога, для Орфея – голос прикмет, знаків світу.

Дещо інший варіант Символіста утворюється на межі з верхньою сферою, внаслідок взаємодії інтуїції з розумом. На перший погляд він може видатись антагоністом двом попереднім, цей тип – Сальєрі. На відміну від інших символістів, він поважає голос глузду, який у внутрішньому світі Сальєрі є бісівським голосом постійного сумніву. Сальєрі найбільш непевний у тому, що в голосі серця звучить істина, найбільш схильний її перевіряти іншим способом. На відміну від Орфея, творчість Сальєрі завжди позначена деякою штучністю і підкресленим естетизмом, бо у процес творчості втручається розум, який прагне всьому дати повний лад. Сальєрі – прихильник майстерності, яка базується на віртуозному володінні художніми засобами. Його твори дивують вишуканістю, досконалістю, але здаються трохи холодними, штучними, їм не вистачає емоційної природності, яка притаманна Орфею. Найбільш пільна сфера діяльності для Сальєрі – не мистецтво, а наука, філософія, як ніхто інший, знає йому справжню ціну, розуміє, що Орфей отримує без зусиль те, що для Сальєрі перебуває за межею досягання. Орфей співає, як Бог на душу поклав, не турбуючись результатом і якістю створеного (цінує лише свою здатність викликати в інших відповідні емоції). Сальєрі, вмюючи створити щось більш бездоганне і понад усе цінуючи результат, заздрить емоційній теплоті Орфея і тій легкості, з якою той створює. Генії серед Сальєрі трапляються частіше, ніж серед Орфеїв, але слава, популярність суджена Орфею (Сальєрі належить до тих, про кого

кажуть: нема пророка у своїй вітчизні). Орфея всі люблять. Він хоч і співає божественно, але простий, звичайний (свій): завдяки емоційному теплу, яке від нього струмує. Сальєрі, навпаки, завжди чужий, не такий, інший (серед Символістів він найбільш “не такий”, здається надмірним і самовпевненим). Орфей хоч і яскраво жіночний, але подобається жінкам, оскільки у ньому є дещо посилена сексуальність (нижня півсфера). Сальєрі поміркований і врівноважений, тримає дистанцію, він викликає швидше повагу, ніж любов. Пушкін – митець типу Орфея, тому в його тлумаченні антиномія Моцарт-Сальєрі отримала сенс геній-злочинство. Інтуїтивно відчуваючи ворожість до митців типу Сальєрі, Пушкін активізував це сприйняття, наклавши його на характерні для того часу антагонізми. Загалом слід сказати, що Орфей завжди надто небайдужий до Сальєрі і часто заздрить йому: заздрить його витримці, волі, розуму, вмінню перевірити гармонію алгеброю. Він може нехтувати здібностями Сальєрі, як це зробив Пушкін, але в глибині душі відчуває, що у Сальєрі є свої переваги, можливості, недосяжні для Орфея. Різниця між трьома різновидами Символіста позначається на характері їх віри. Найвища цінність внутрішнього світу Символіста – співчутлива любов до ближнього. Певне, саме такі люди обернули страх перед Богом, властивий людям Старого Заповіту, на любов до Бога, яка пролягає через любов до ближнього (Новий Заповіт). Сальєрі часто виступає у ролі фарисея – за буквою віри, часом втрачає її дух. Сальєрі мусить свою віру обрентувати. Орфей вірить щиро і безхитрисно, його любов тепла, дитяча, легка. Для Сальєрі і Христа це ноша, хрест, відповідальність. Віра Сальєрі, якщо вона стала на підрунтя церкви, канону, може обернутись нетерпимістю до грішників, порушників закону. Христос цінує в людях людське і ставиться поблажливо до їх слабкостей. Але серед Орфеїв та Сальєрі нема фанатиків (перший м'який, а другий недовірливий), а Христос тяжіє до крайньої межі. Тип Христос – це пророки, схимники, подвижники, люди, здатні покласти заради інших власне життя. Вони зневажають не тільки матеріальні цінності, а й плотське життя, схильні шукати трудностей і створювати собі дошкульні умови у побуті. Їх фанатизм, непримиренність, твердість спрямовані найперш на себе, вони борються з собою, а не з іншими. Загалом асоціальність усіх типів Символіста не пускає їх боротись за щось (а отже проти когось) на соціальному ґрунті. Релігія і мистецтво – ті сфери, де вони можуть активізуватись. Але і тут їх боротьба поступлива, схильна до компромісу. Цих людей суспільство виштовхує на соціальне дно у числі перших. Символіст відчуває смерть і схильний рефлексувати на тему вмирання і перетворення, завдяки чьому він швидко звикає до думки про неминучість смерті і перестає її боятись. Внаслідок рефлексії смерть стає продовженням життя, його кульмінацією і дверима у жаданий вищий світ. При тяжких умовах життя це може перетворитись на двері втечі від обтяжливого світу, але до самогубства Символіст не схильний, бо для нього це було б недопустимим втручанням у промисел Божий або в призначену долю. Христос і Орфей на певному етапі розвитку зовсім перестають боятись смерті, чекають її як переходу в інший світ. Сальєрі в усьому має сумнів і не зовсім впевнений, що смерть для людини – лише благо. Але він може докласти зусиль і за допомогою логіки довести: смерть благо тому, що необхідна, доцільна. Символісти тяжіють до споглядальності, пасивності і песимізму тому, що цінності світу для них мало важать. Пасивність – це життєва орієнтація, яка базується на відчутті, що

світ, який він є, іншим бути не може. Песимізм – оцінка життя у цьому світі – воно завжди марне, плінне і тлінне, надто недосконале у порівнянні з тим світом, до якого прагне душа. Споглядальність – наслідок такого ставлення до життя, коли воно глибоко не хвилює (бо марне), але відсторонено цікавить як об'єкт пізнання чи естетичної насолоди (природа, краса). Символісти не байдужі до краси, здатні навіть обожнювати її, бо краса дає підстави для певності в існуванні вищих цінностей. Вони естети в тому значенні, що цінують прекрасне і завжди зважають на нього, але вони не є естетами у поширеному негативному значенні слова: для них краса не може бути вищою і самодостатньою цінністю. По-перше, тому, що вони співчутливі до горя інших людей, а по-друге, краса – лише сходинка до вищого світу. Послідовні символісти, як це і відбувалось насправді, зрештою не вдовольняються роллю тільки поетів, вони бажають бути теургами, пророками (що чітко виявилось у статтях О.Блока⁷³). Як вважає сучасний літературознавець, “ідея про те, що мистецтво повинне мати свої кінцеві цілі за межами естетики, йшла – помімо Володимира Соловйова, який зробив великий вплив на інтелектуальну історію другого покоління символістів, – головним чином від Вагнера і від вагнеріанського Ніцше...”⁷⁴ З цим можна було б погодитись, якби автор не надавав надмірної ваги механізмам впливу. Помімо впливу кожен потужний рух в історії культури має власне джерело руху. У даному випадку воно знаходиться не у Франції чи у творчості певних філософів або митців, а у психології людей, які спонукали до виникнення символізму всюди і незалежно від обставин. Загалом ідея про те, що мистецтво визначається містикою, трапляється у культурі задовго до символізму, до неї очевидно тяжіють численні романтики (“Містицизм, – стверджував Ф.Шеллінг, – споріднений з найчистішою і найпрекраснішою мораллю”⁷⁵). Інше ставлення до естетики у Сальєрі і Орфея. Їм більш пасує роль естетів. Для Сальєрі краса – це гармонія, істина, тому іноді справді нема вищої цінності, ніж краса (мистецтво як можливість до неї долучитись). Але вони чудово відчувають відносність усіх людських цінностей. Орфей занурений у красу, його естетизм природний, стихійний. Він схильний пожертвувати красі багатьох інших цінностей, у першу чергу глибину змісту. Але для всіх різновидів психологічного типу Символіста характерний пріоритет вищого світу, вони відчувають цей орієнтир і керуються ним. Естетизм їх тишить доти, доки дає можливість контакту з іншим світом. Якщо ж на терези лягають краса і дух, дух завжди переважає. Символіст пасивний у соціальному плані, але компенсує цю пасивність енергією творчого заряду, його активність виявляє себе найяскравіше у царині духу. Символіст в інтонаційному плані визначається мелодією смутку. Його трагізм дещо притлумлений, кожен з символістів має дар, забавку для втіхи. Загалом витоки смутку зрозумілі: Символіст завжди в опозиції до світу, він знає, що його поривання до вищих цінностей приречені. Символіст наче розп'ятий на межі двох світів (розп'яття Христа символізує також і це, тому послідовний Символіст має псевдонім Христос), крім того, він впевнений, що так мусить бути. Для Христа втіха – очікування вічного життя, Орфея втішає краса світу. Сальєрі розуміє суперечності життя найчіткіше і не плакає ілюзій (як Орфей), його смуток найбільш вкорінений і усвідомлений у витоках. Але перейти у глибоку трагедію (безвихідь) не дає розум (пояснення послаблює трагедію).

Люди психологічного типу Символіст траплялись і до символізму, але слід зауважити, що до символізму не було підстав для визначення відповідного

типу словом Символіст, оскільки лише у символізмі вперше відбулось усвідомлення цього типу у найглибших його витоках, у найскладніших аспектах. Символізм сформувався у сприятливій для нього атмосфері декадансу, який знецінив ідеали соціального життя настільки кардинально, що майже насильно змушував повертатись кожну людину до самої себе у пошуках життєвої опори. Процес самоусвідомлення, який розпочався завдяки декадансу лавиноподібно, призвів до нової системи цінностей, іншої концепції творчості та естетики. Найперше усвідомився конфлікт між двома світами як вічний, трансцендентний, такий, що зумовлює внутрішнє життя кожної людини. Усвідомився вибір між цінностями вищого, духовного світу і світу соціуму, матерії. Людина мусить вибрати, а вибором вона визначає власну долю. Людина, яка відчула існування вищого світу, приречена вибрати його цінності, приречена на випадання зі світу людей, які керуються іншим. Але ця приреченість суб'єктивно позначена, це вибір свідомий, він вивіщує людину над самою собою. На цій підставі формується відповідна концепція творчості. Творчість усвідомлюється як вища цінність для творця, яка підпорядковується не потребам соціуму, як вважали до цього часу (навіть романтики творили заради поліпшення життя), а вищим потребам духу, процес творчості зумовлено голосом з вищих сфер (чи голосом Бога). Внутрішній світ митця усвідомлюється як головний естетичний об'єкт (шлях у інший світ проминає власний внутрішній світ). У результаті цього процесу було підготовлено ґрунт для відкриття несвідомого (підсвідомого) у внутрішньому світі людини. Символісти несвідоме шукали у сферах духовних, містичних, а не біологічних, як це робили психологи.

Відкрите символістами у царині духовного несвідомого частково отримало наукове підґрунтя лише у теорії архетипів К.-Г.Юнга, що сталося значно пізніше. Усвідомлюється антагонізм (неминучий, природний) з митцями, соціально орієнтованими, тому посилено декларується аполітизм і естетство. Що стосується естетики, то тут теж все те, що було властиве романтизму (символізм уважно переглядає його засади), отримало іншу міру усвідомлення. Найперш це стосується естетики символу. Для романтичного мистецтва завжди було характерним протиставлення символу і алегорії. За словами Х.Г.Гадамера, “справа дійшла до ціннісного протиставлення. Символ як невичерпно тлумачений (із-за його невизначеності) протиставлений алегорії, яка володіє точно співвіднесеним значенням, як мистецтво – не-мистецтво”.⁷⁶ Це протиставлення, зародившись у романтизмі, остаточно оформилось завдяки символізму. Для символіста символ – не лише втілення сутності поезії, а й основа його світосприйняття. Він відчуває імпліцитний зміст явищ і предметів, він уловлює проєкцію, яка лягає, наче тінь, від кожної реальної речі на іншу, ірраціональну площину. Алегорія прояснює і водночас вичерпує зміст, символ поглиблює його до бездонності. Символісти рефлексують над власним внутрішнім світом і одразу проєктують знайдене назовні. Так утворюється стиль поведінки, добре знайомий нам під назвою “декадентський”. Як це позначається на художньому стилі? Найперш відбувається поділ всього зображуваного на приналежне тому і цьому світові. Що саме куди відноситься, визначається суб'єктивно, але у кожного символіста такий поділ одразу дає про себе знати. Це поділ не стільки на рівні людей, персонажів, скільки на рівні предметів і явищ. Люди тежантагонізуються: з одного боку – Незнайомка, з другого – “п'яниця с глазами кроликов”, але цей антагонізм умовний,

схематичний (або символічний). Десь є ідеал чи наближення до нього, а поряд – непривабливі люди, надто далекі від ідеальних. З протиставлення двох світів народжується поглиблена символіка білого і чорного (біло-чорна палітра найбільш характерна для творів символістів). Чорний з його заниженими (менш трагедійними) варіантами позначає цей світ, його матеріальність, вагу, буденність, непросвітленість. Білий уособлює ідеал, чистоту, наближення до вищого світу, дух. Звідси – дисонанси ніч-день, шум-тиша та інші. Загалом це стиль неясковий, витончений, вишуканий, побудований на натяках, півтонах, смуткові і відстороненості (споглядальності). Орфей і Сальєрі мають свої стильові відмінності. Орфей – людина настрою, теплої, але нестійкої (неглибокої) емоційності. У поведінці і творчості він акцентує естетизм, емоційну нюансованість. У нього вишуканий смак до споглядання краси світу. Тільки Орфей здатен відкрити емоційну і кольорову забарвленість кожного звуку мови. Його палітра – відтінки улюбленого, відповідного настрою, кольору. Шанувальник гармонії і довершеності, Сальєрі вносить у творчість елементи класицистичного стилю, він мусить підкреслити свою бездоганність і повну відповідність нормативу (ним чи кимось іншим утвердженого – не має значення). Але як і для Орфея, для Сальєрі філософія двох світів лишається домінуючою, тобто визначальною (звідси – і все інше).

Христос, розміщений на межі нижньої і верхньої півсфер, характеризується балансом розуму і емоцій. Звідси – прагнення поєднати земне і небесне, властиве також його антагоністу – Діонісу. Якщо Христос піднімає землю на небо, то Діоніс, навпаки, намагається “спустити” небо на землю, приручити дух земних потреб. Люди з інтуїтивним вектором інтенційності – це люди, яким найбільш вороже насилля, вони негідні (ще й з цієї причини вони уникають суспільної діяльності). Найчастіше вони звільняються від тиску загалу втечею, випаданням. Ми пам’ятаємо, що це робили і деякі романтики – приставали до піратів і циган, жили поза суспільством. Символісти надавали перевагу втечі у світ мистецтва, чи, у випадку посиленої релігійності, у схимництво.

На основі інтуїтивного вектора інтенційності може сформуватись психологічний тип Символіста, але може і не сформуватись. Якщо людина (до певного часу, обумовленого віком, тобто природою) не займається самоусвідомленням, не формує себе, не збагачує душу, центр “его” нечіткий, розмитий, він не здатен зупиняти вертикальні чи горизонтальні коливання психіки у точці балансу. У такому разі у внутрішньому світі людини починає домінувати так звана тіньова сфера (цей термін теж належить Юнгу), структура перетворюється на інфраструктуру, визначальним елементом психіки стає слабкість і пасивність. Орфей під владою тіньової сфери формується в Обломов, Христос стає Жебраком або Юродивим, Сальєрі – пушкінським Сальєрі або Тартюфом, святошею і заздрісником. Психологія з інтуїтивним вектром інтенційності визначає людей соціального дна, бомжів, алкоголіків, наркоманів. Містичний світ, утворений уявою Символіста, тех поділено на нижній і верхній. У вищому мешкають провидці, пророки, віщуни, у нижньому – дрібна нечисть (на зразок лісових жителів у драмі Лесі Українки).

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТИП ЕКСПРЕСІОНІСТА

Психологічний тип Експресіоніста, всі три його різновиди, визначається владою нижньої півсфери (підземного світу). Прометей знаходиться на межі міжлівою і правою півсферами, тому йому найбільш властиві різкі і глибокі коливання емоційних хвиль. Наполеон належить лівій півсфері, а отже світлові, дню, чоловічому витокі, це активний, діяльний, часто екстравертований експресіоніст. Вертер протиставлений Наполеону по лінії чоловіче-жіноче, активне-пасивне. Він належить правій, нічній півсфері, а тому завжди під владою емоцій. Експресіоніста визначає найбільш архаїчний світ, світ землі, витоків, первісної стихійної енергії потягів. Експресіоністи чітко розрізняють голоси потягів і завжди дослухаються до них. Як зауважував і Юнг, експресіоністи – ціннісно орієнтовані люди. Окрім Наполеона, вони належать до сильноетичного типу, інтуїція третього ока дає їм можливість безпомилково визначати приховану сутність оточуючих людей (як і діти, вони відчувають тепло чи холод енергетики іншої людини). Але для того, щоб добре орієнтуватись у людях, експресіоністові треба навчитись усвідомлювати (фіксувати у центрі “его”) так зване перше враження або перший погляд. Якщо вони намагаються оцінювати оточуючих, так би мовити, тверезо, за певною шкалою, то неминуче роблять похибки. Експресіоніст – людина з трагічним сітовідчуттям, адже світ емоцій зумовлюється зовнішніми подразниками. Експресіоніст часом не помічає в світі приємного і позитивного, але завжди імпульсивно реагує на негативне, вороже. Як і Символіст, Експресіоніст сприймає світ як “не такий”. Але Символіст без особливого зусилля нехтує недосконалим світом, а Експресіоніст несе тяжкий хрест залежності від нього. Експресіоністові світ трансцендентно ворожий. Конфлікт людина-суспільство виникає на ґрунті психології Експресіоніста. Він гостро відчуває тиск суспільства, як і Символіст, це людина волі. Свобода – вища цінність у його внутрішньому світі. Це визначається волею до життя у значенні, яке надавав цьому поняттю Ніцше. Це стихійне прагнення до волі, властиве хижакам (окрім дещо пасивного Вертера). Експресіоніст – надчутливий прилад по вловлюванню оточуючої небезпеки (голоси знизу, покликані берегти людину як біологічний вид, заздалегідь попереджають про неї). Тому Експресіоніст раніше за інших помічає ті суспільні рухи, які ведуть до загрозливих наслідків. Експресіоністи-митці свою вищу місію вбачають у тому, щоб волати про небезпеку, якої ніхто не бачить. Власне, експресіонізм саме з цього і почався: певна кількість людей відчула нову епоху, ХХ століття, як епоху глобальних катаклізмів, рух до всесвітньої загибелі (релігійному світогляду Експресіоніста властивий есхатологізм). В Експресіоніста складні стосунки зі смертю. Його внутрішнім світом володіють емоції, які живуть за законом гірського обвалу (хвилі дев’ятого валу): зародившись з малого подразника, емоція прагне досягти шквалу, перекинутись на інших людей. Для Експресіоніста головна проблема внутрішнього світу – тримати у покорі емоції або (більш поширений варіант) – виправдовувати їх. Коливання відбуваються не тільки всередині, а й по лінії – внутрішнє-зовнішнє. З одного боку, отже, залежність від емоцій, з другого боку – прагнення дійти до краю, до вершини емоції, що завжди небезпечно для психіки. Чим сильніша емоція, тим менша вірогідність опанувати нею, більша небезпека, що вона стане руйнівною для психіки. Це нагадує балансування над безоднею.

Безодня архаїчних емоцій лякає і притягує водночас. Незважаючи на те, що у внутрішньому світі Експресіоніста чітко звучить голос інстинкту самозбереження, його постійне перебування над безоднею притуплює цей голос. Ноша емоцій може стати настільки тяжкою, а світ настільки ворожим, що виникає бажання втекти від цього у смерть. Експресіоністи, особливо Прометей і Вертер, схильні до самогубства. Почуття Вертера пом'якшені приреченістю (пасивність правої півсфери), а отже сентиментальні. Він не відчуває страху перед смертю, навпаки, для нього смерть – тепле, материнське лоно, повернення до захищеності ембріонального існування. До речі, поділ Е.Фромма всіх людей на некрофільний і біофільний типи (між ними – змішані варіанти) є актуальним хіба що по лінії нижній-правий і верхній-лівий сектори. Некрофільний психологічний тип можливий лише при поєднанні емоційного вектора інтенційності з песимізмом, пасивністю і слабкістю, що дає тільки варіант “Вертер”. Протилежний за змістом тип утворюється навпроти, внаслідок поєднання сенсорного інтенційного вектора з активністю, оптимізмом і силою (тип “Леонардо”, про який мова йтиме далі). Тому важко погодитись з Е.Фроммом у тому, що маніфест Т.Марінетті ілюструє некрофільний тип, оскільки любов до машин, техніки, технічного прогресу – це любов до мертвого, а не до живого.⁷⁷ За логікою Фромма, цивілізацію побудували некрофіли, адже будь-яка цивілізація – це створення засобів, машин, споруд (все воно – мертве), звичайно, неможливе без любові до них. Виходить, що все, створене руками людини, – мертве. Надто складний шлях вибирає некрофілія, багато простіший, доступний, привабливий для некрофіла спосіб вдовольнити своє бажання – це смерть. Навіщо стільки сил вкладати у створення мертвих речей? Для створення цивілізації потрібні як мінімум активність і сила, що суперечить вектору смерті (смерть – спокій, повернення до первісної нерухомості чи залежності). Вертер, як і Орфей – людина двох інтуїцій, тип, найбільш пристосований для художньої творчості (водночас мистецтво стає сублимацією самогубства). Прометей – типнайбільш конфліктний. Він хитається також міжмаксимальною активністю (змінити весь світ) і повною пасивністю (позбутись будь-якої ноші, що стала нестерпною) і прагне до їх поєднання. Таким поєднанням є героїчна жертва. Максимум активності, бо на кін у змаганні зі світом ставиться найбільша цінність – власне життя, але і абсолютна пасивність, бо після жертви Прометей вже собі не належить. Розглядаючи (пропонуючи цікаве прочитання) міф про Прометея як архетип, Стефанія Українець слушно стверджує, що цей міф (як і будь-який інший) “може бути потрактовано як психічне явище, а певніше, як вмістилище первісної психічної енергії”.⁷⁸ Якщо на цей міф подивитись у психологічному аспекті, то Прометей уособлює тип психології героя, який ризикує життям заради людей. Цей тип виникає на межі лівої і правої півсфер (поєднується протилежне або й взаємновиключне) на основі емоційного вектора інтенційності. У жертві чи героїчному вчинкові втілюється прагнення максимальної емоції (трагічної) і здійснюється повне її виправдання (обумовлення). З щоденника О.Шпенглера: “Я відчуваю більшість великих світових діянь – наприклад, війну – як особисту вину. Як це відбувається? Я блукаю навколо у жахливому відчаї, наче якийсь злочинець, що заслуговує за це покарання”.⁷⁹ Оце відчуття окремих людей – катаклізми людства сприймати як особисті прикраси і навіть вину – вирізняє психологічний тип Експресіоніста різновиду “Прометей”. Яскравий зразок такої психології ми знаходимо у

щоденниках і листах Л. Андрєєва. Лист до Анни Велігорської, яка згодом стала дружиною письменника, варто процитувати без перекладу, щоб зберегти особливості стилю (це лист, який має всі ознаки художнього твору, власне, своєрідний поетичний етюд, оформлений з деякими ознаками епістолярного жанру): “Пустынею и кабаком была моя жизнь, и был я одинок, и в себе самом не имел я друга. Были дни, светлые и пустые, как чужой праздник, и были ночи, темные, жуткие, и по ночам я думал о жизни и смерти, и боялся жизни и смерти, и не знал, чего больше хотел – жизни или смерти. Безгранично велик был мир, и я был один – большое тоскующее сердце, мятущийся ум и злая, бессильная воля.

И приходили ко мне призраки. Бесшумно вползала и уползала черная змея, среди белых стен качала головой и дразнила жалом; нелепые, чудовищные рожи, страшные и смешные, склонялись над моим изголовьем, беззвучно смеялись чему-то и тянулись ко мне губами, большими, красными, как кровь. А людей не было; они спали и не приходили, и темная ночь неподвижно стояла надо мною.

И я сжималась от ужаса жизни, одинокий среди ночи и людей, и в самом себе не имея друга. Печальна была моя жизнь, и страшно мне было жить.

Я всегда любил солнце, но свет его страшен для одиноких, как свет фонаря над бездною. Чем ярче фонарь, тем глубже пропасть, и ужасно было мое одиночество перед ярким солнцем. И не давало оно мне радости – это любимое мною и беспощадное солнце.

Уже близка была моя смерть. И я знаю, знаю всем дрожащим от воспоминаний телом, что та рука, которая водит сейчас пером, была бы в могиле, – если бы не пришла твоя любовь, которой я так долго ждал, о которой так много, много мечтал и так горько плакал в своем безысходном одиночестве”.⁸⁰ Тут абсолютно чітко визначені всі головні риси власної психіки: влада емоцій (нічим не зумовлений трагізм), безсилля розуму перед цією стихією, “зла воля”, зла, отже, виразна, сильна, але безсила, бо супротивник – весь світ і власна природа, колювання між життям і смертю, сприйняття любові до жінки як спасіння від смерті (посилена сексуальність властива всім типам емоційного вектора інтенційності), навіть схильність сприймати світ у вигляді алегорій.

Якщо Вертер знає наперед, що його змагання зі світом приречене на поразку, Прометей згоден на жертву, аби компенсувати відчуття поразки, то активний, приналежний лівій півсфері Експресіоніст Наполеон певнений у перемозі над світом. У нього є надія позбутись неприємних емоцій, джерелом яких завжди є світ, шляхом впокорення цього світу і впорядкування його згідно з власним бажанням. Залежно від масштабів особистості, інших обдарувань і обставин, Наполеон ставить перед собою різні цілі. Але завжди все підпорядковане боротьбі за власну територію, відгороджену від іншого світу і непідлеглу йому. Наполеон кидає виклик світові і все життя змагається з ним. Для Наполеона характерне домінування власної етики над морально-етичними нормами суспільства. Якщо Наполеон не здатен накинути іншим свою етику, то погоджується на розподіл суспільства на еліту і натовп, себе відносячи до еліти. Загалом Експресіоніст – джерело переважно рушійних сил, але рушійність Вертера і Прометея звернена на себе, з різною для цих двох типів інтенсивністю, а Наполеон, оскільки це тип чоловічої домінантою, з найбільшою енергією руйнує світ.

Рано чи пізно Експресіоніст помічає невідповідність своїх почувань і тих подій, які їх спричиняють. Перший крок – не впокорити емоцію, стививши її до відповідного рівня (емоція – рідна стихія, Експресіоніст понад усе любить сильні емоції), а знайти об'єкт, гідний емоції найвищої сили. Найбільш природний і прийнятний спосіб – кохання. Експресіоніст схильний до максимальної ідеалізації об'єкта своїх захоплень, але оскільки втриматись на вершині позитивної емоції (так само, як і негативної) довгий час неможливо, невдовзі з'являється необхідність виправдовувати коливання в інший бік – до трагічного переживання. Поширений варіант – ревності. Менш поширений – глибоке розчарування (ідеал виявляється недостатньо ідеальним). Але найкраще для Експресіоніста знайти предмет для нерозділеного кохання. Тоді він знаходить певний баланс для психіки, здатен до повноцінного життя (яскравий приклад – Желтков із повісті О.Купріна “Гранатовий браслет”). І найбільш доцільний спосіб збалансування психіки для Експресіоніста, як і для інших типів, – творчість. Творчість Експресіоніста, навіть при невеликій мірі самоусвідомлення, одразу, з перших кроків, набуває специфічних ознак. Оскільки штовхає до творчості сильна емоція (кудись її збути), то створюватись буде те, що обумовлює (виправдовує), підтверджує чи облагороджує цю емоцію. Письменники звернуться до оповіді про тяжкі періоди свого життя, найперш – трагічні події, і непомітно для себе перебільшать (сконцентрують) трагізм. Власного життя, навіть дуже трагічного, не вистачає для виправдовування надто сильних емоцій, а тому неминучий наступний крок: пошук тих подій у суспільстві, які варті крику, волянь чи захвату (останнє – рідше). Поступово арена життя розширюється, поки не досягне всепланетності або всесвітності (“Нема такої пилінки, якої б він не перетворив на Арарат”, – сказав К.Чуковський про В.Маяковського⁸¹). У процесі вмонтовування себе у створений всесвіт відбувається схематизація та алегоризація образів. Кожен образ людини стиснено до сукупності кількох найважливіших рис, збільшених до максимального прояву, а кожне явище має ту яскравість і чітку вищепленість змісту, яка властива алегорії. Для Символіста втілення поезії – символ, а для Експресіоніста таке саме втілення поезії – це алегорія. Якщо до алегорії додати гіперболу, то вийде образ з максимальною емоційною насиченістю: лише такий образ може вдовольнити потребу Експресіоніста об'єктивувати свій бурхливий внутрішній світ. Оскільки сутність переживань визначає конфліктність, боротьба, суперечності, то ще одна неминуча прикмета стилю – дисонанс, дисгармонія, поєднання несумісностей. У галузі сюжетного конфлікту це обов'язково зіткнення великого масштабу, з втягненням у нього визначальних сил життя (добро і зло). Коли герой стає маскою автора, тоді виникає конфлікт людина-доля. Якщо Символіст визнає долю і намагається чинити згідно з визначенням, то Експресіоніст, теж завдяки інтуїції відчуваючи залежність від певних сил світу (ірраціональних найперш), сприймає її як трансцендентну неволю, якої воліє позбутись (кидає виклик долі). Експресіоністу, особливо Наполеону, властиве також богоборство (для нього Бог – суперник, супротивник, поневолювач). У випадку релігійності виникає схильність до фанатизму, що виявляє себе жорстоким ставленням до “нечистих”. Влада ірраціональних сил (низу, потягів, природи) – це основа також для демонізму. Чим менш чіткий центр “его”, чим менше можливостей трансформувати емоції у конструктивне русло, тим чіткіше проступають риси демонічного образу. Якщо нема сили

впокорити хаос почуттів, виникає спокуса вступити у змову з тим, хто цим світом первісного хаосу володіє. Втім, відьми і чаклуни середньовічних часів і ті, хто їх спалював, – часто люди одного психологічного типу.

У розмові про психологічний тип Експресіоніста хочеться згадати багатьох відомих історій діячів, особливо німецьких. Деякі загадкові явища культури та історії стають зрозумілими, якщо подивитись на них з психологічної точки зору. Скажімо, така проблема, як З.Фройд та його учні. Всі ті учні Фрейда, хто зумів утвердити у науці власне ім'я, досить жорстко критикували Фрейда, водночас не применшуючи його загальних заслуг, вважаючи його відкриття епохальним. Звичайно, було безліч і послідовних фрейдистів, які сповідували дух і букву вчення, але їх психологія – окрема розмова. Нас цікавлять у даному випадку ті, хто здатен був визволитись з полону. А виглядало це дійсно так – кожна корекція, яка вносились у теорію Фрейда, сприймалась ним як святотатство, зрада, призводила до розриву особистих стосунків, ставала приводом для тяжкого конфлікту. Звісно, можна все пояснити манією величі або й просто поганим характером Фрейда, але це, власне, лише видимість пояснення. Привертає увагу ось що. Найвідоміші учні Фрейда – Юнг, Адлер, Фромм і Франкл, йдучи кожен своїм шляхом, сходяться у критиці Фрейда на одному: вони вважають, що Фройд невинувато перебільшив функцію сексуальних потягів. Є ще й інші потяги, не менш важливі у психічному житті людини. І справді, не треба читати критиків Фрейда, щоб помітити безліч натяжок у його ілюстраціях. Сама по собі теорія виглядає струнко і бездоганно. А ледве Фройд починає ілюструвати її випадками з клінічної практики, як впадають в око недоречності. Буває так, що Фройд знаходить те, чого в описаних ситуаціях нема і близько.⁸² Кожен з талановитих учнів Фрейда актуалізує якийсь інший потяг і кладе його в основу психічного життя людини. Очевидно, що всі вони зробили відкриття реальних механізмів психіки, всі разом створили модель, яка більше відповідає реальності, ніж модель, створена кожним окрема. Отже, цілком законне питання: чому для Фрейда визначальним потягом є лібідо, для Адлера "Всі феномени душі в цілому визначаються прагненням до переваги",⁸³ Фромм вважає головним змагання біофільного і некрофільного векторів, а Франкл – пошуки сенсу життя? Чи не напрошується відповідь: мабуть, подібна ієрархія властива для внутрішнього світу кожного з них? А власне відкриття кожен зробив не завдяки експериментам чи клінічній практиці (вона лише постачала необхідний для ілюстрацій матеріал), а завдяки зануренню у власну психіку. Якщо окунути теорію Фрейда побіжним поглядом, то стане очевидно, наскільки чітко у ній відбився характер автора. І це не могло бути інакше. Теорія Фрейда є глибокою ілюстрацією до психологічного типу активного Експресіоніста. Фройд ніколи б не відкрив архаїчного ірраціонального світу потягів, якби для нього особисто цей світ не мав входу (щоб мати вхід, треба народитись з ключем: з емоційним вектором інтенційності). Зрозуміло, що з усіх потягів найяскравіше позначено сексуальний (інші виступають на перший план в екстремальних ситуаціях). Але показово, що напругу життя-смерть Фройд теж визначив одразу. Творчість Фрейда навіть у стильовому прояві має елементи експресії: загострений полемізм, шокуючі ходи, виклик, похмурість, екзальтованість тощо.

Експресіоніст утримує у покорі світ архаїчних бажань вольовим зусиллям: для нього акт самоусвідомлення – не тільки рефлексія, а й акт волевиявлення. Це неминує позначається і на творчості. Ми знаємо багато прикладів

(властивих особливо ХХ століттю), коли внесок автора у культуру носив форму насилля над всіма, над світом, викликав у відповідь шалений спротив і ненависть, а перемігши – такий самий шалений захват.

Внутрішнє життя Експресіоніста сповнене небезпек, він живе дуже напружено, часто почуває себе глибоко нещасним. Тут можливий єдиний порятунок – в усвідомленні себе. Самосвідомі Експресіоністи – це люди великої сили і енергії, здатні принести суспільству значну користь. Але у випадку постійної оберненості назовні, у випадку занурення у процес гонитви за емоціями відбувається втрата морально- етичного координатора. Коли домінує тіньова сфера, люди з емоційним вектором інтенційності – найбільш небезпечні для суспільства люди, злочинці з жадобою приневолення, приниження або насилля і вбивства. Наполеон стає кілером чи садистом, Прометей – Демоном (Іудою), а благородний Вертер – нікчемним Акакієм Акакієвичем, теж самогубцем, але низьким. Низ, нижня півсфера в інфраструктурі постачає такожбожевільних з фобіями. Це загалом страшний світ кошмарних сновидінь або сучасних фільмів жахів. Фільми жахів виникли не з повітря. Їх попередниками можна вважати творчість багатьох письменників попередніх епох: твори таких митців, як Е.По, М.Гоголь чи Л.Андреев. Чим менш усвідомлює (протилежний варіант – чим глибше сягає у процесі усвідомлення) Експресіоніст низи, які визначають його психіку, тим сильніший потяг до жахів і жахливого: це спосіб позбавитись страху, вкоріненого у психіку: страху перед смертю (він властивий кожній людині, але його інтенсивність залежить від вектора інтенційності: для емоційного він найсильніший). Авторами пекла в усіх його найжахливіших деталях є Експресіоністи: вони неодноразово переживають його у своєму житті і бачать у сновидіннях. Жорстокість та фанатизм, до яких схильні Експресіоністи зі стертим центром “єго”, спонукають фантазію до деталізації мук з колоритом середньовічних інквізицій.

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТИП ФУТУРИСТА

Психологічний тип Футуриста визначається сенсорним вектором інтенційності. Він знаходиться у лівій півсфері, а отже домінує чоловічий, денний, активний, сильний виток. Футурист – уособлення чоловічого ідеалу в суспільстві. Це – господарі життя і творці цивілізації. Різновиди типу: Діоніс (знаходиться на межі верхньої і нижньої півсфер), Дон Жуан (належить нижній півсфері) і Леонардо (верхня півсфера). Головна різниця між Дон Жуаном і Леонардо – на лінії почуття-розум (чоловічий варіант антиномії Моцарт-Сальєрі). Порівняно з Діонісом, послідовним екстравертом, у них помітний також нахил до інтровертованості. Якщо для Символіста та Експресіоніста головне – джерело істини – ірраціонального походження, то для Футуриста (і Сюрреаліста) – джерело істини завжди раціональне. Для Футуриста головний орієнтир – життєвий досвід, знання про оточуючий світ, яке отримується шляхом не спостереження, а безпосередньої, щонайактивнішої участі у ньому. Для Футуристів світ – це речі, предмети, події. Їх ставлення до світу послідовно реалістичне (на рівні суб'єктивного сприйняття), але водночас глибоко міфологічне, оскільки вони мають складні стосунки не стільки з іншими людьми (тут вони вміють швидко залагодити будь-які проблеми), скільки з матеріальним світом, з речами. Міфологізм Футуриста – пантеїстичний, онтологічно дитячий. Речі міфологізуються, оскільки щедро наділяються власною енергетикою, одухотворюються, розводяться по полюсах. На відміну від Експресіоніста, теж активного міфологізатора, який розташовує речі між полюсами подобається-не подобається, Футурист схильний до критерію зручності- незручності, а тому найчастіше користується орієнтиром модно (престижно) чи немодно (непрестижно). Футуристи з вищих прошарків суспільства люблять колекціонувати щось рідкісне, антикварне, твори мистецтва, а футуристи внизу обставляють кімнатку геранями і завішують серветками так, як у цей час поширено. Футурист взагалі небайдужий до моди. Для нього це та очевидність, яка об'єднує різних людей у світ, у кола і групи вибраних. Футуристи яскраво виражені (самосвідомі) – це часто законодавці мод. Футуристи з низьким ступенем самосвідомості надають перевагу наслідуванню і гарячково намагаються випередити інших у придбанні речей, що набудуть популярності у наступному сезоні. Футурист – людина, яка прагне у світі якомога більше місця, влаштуватись чимкомфортніше, зрештою і багато місця – у прямому і переносному значеннях слова. Футуристи щось очолюють, організують, втягують у коло розваг оточуючих, серед них багато ставних, високих та пишнотілих (ідеал епохи Відродження). Футурист любить все яскраве (навіть строкате) і святкове. Дон Жуан особливо любить привертати увагу незвичністю свого вбрання. Леонардо не так впадає в очі, але дуже любить добротні, дорогі речі, любить виглядати розкішно, як людина з найвищих кіл суспільства (знакові речі: норкова шуба, наприклад). Футурист має смак до життя, вміє взяти максимум насолоди з нехитрих радощів буття – їжі, напоїв, розваг, дружнього спілкування, статевої любові. Футурист схильний кваліфікувати все, що приносить йому втіху (є підвалиною комфортного життя) як благо і добро, при потребі може навіть пофілософувати на цю тему (епікуреїзм). Відповідно, все, що приносить прикрощі, турбує, позбавляє комфорту – розцінювати як зло. Футурист – малоетичний тип, але

законослухняний. Його етика споріднена з дитячою, з усіма позитивними і негативними її рисами. З одного боку, щирість, відвертість, безхитрісність, природність і артистизм, з другого боку – вони не забаряться знехтувати мораллю заради вдоволення якоїсь потреби. Для Футуриста етика, окрім нього самого, визначають інші, для нього етично (позаетично) те, що роблять всі, більшість. Футурист завжди тонко відчуває зміну в ієрархії суспільства, що, як правило, спричиняє зміну етичних норм. Він добре знає, як потрібно діяти у цей час, аби пристосуватись до світу (у разі неможливості ним володіти). Типи Дон Жуан і Леонардо відрізняються багатьма рисами, які залежать від домінування розуму чи почуттів. Вони визначають шлях до успіху, який кожен собі обирає. Дон Жуан своє прагнення оволодіти світом і посилену сексуальність вдоволює через покорення жінок, Леонардо надає перевагу кар'єрі. Загалом тип Леонардо – прикметний. Коли життєвий досвід доповнюється розумом, формується геній здорового глузду. Це прагматики і раціоналісти, генії винахідництва. На противагу вузьким спеціалістам, які рухаються вглиб, чи інтуїтивним відкривачам Сальєрі, Леонардо – вчений-універсал, який прагне до всеохопності, йому треба раціоналізувати, привести до ладу все довкілля. Це для них природа стає майстернею, мистецтво наукою, а пафосом життя – безупинне пізнання і всепоглинаюча діяльність. Тип Леонардо привносить у поезію математику (конструктивізм). Емоційна чутливість Дон Жуана надає йому романтичного відтінку. Це романтизм непогамовного, рухливого, сповненого пригод життя, але ні в якому разі не домінанта духу над тілом. Дон Жуан недоїмку раціоналізму компенсує чутливістю, він чудово орієнтується в людях, знає всі їхні здатності, приховані риси і слабкості, вміє цим знанням скористатись.

Футурист – тип сильний, схильний до боротьби, але його боротьба не така конфліктна і не трагічна, як у Експресіоніста. Він змагається, докладаючи всіх зусиль, як спортсмен, що відчуває подих перемоги, лаврів, знає, що втрапить на п'єдестал. Якщо ж ситуація, обставини складаються несприятливим чином, якщо Футурист вловлює, що на верх піраміди успіху і влади йому не дістатись, він легко відмовляється від цієї мети і йде іншим шляхом: здобуває комфорт пристосуванням до світу. Для Футуриста втіленням повноцінного життя є життя, насичене змінами, багате враженнями, подіями, загалом – рухом. Рух – бог Футуриста, і це цілком зрозуміло: нерухома матеріальність світу – мертва, рухома – жива. Футурист стає творцем (головним ініціатором і виконавцем) матеріально-технічної цивілізації з кількох причин. По-перше, любов до речей вимагає здобування і привласнення речей, їх міфологізація тягне до невдоволення їх здатністю вдовольняти ті чи інші потреби. Тому – треба здобути (або створити) інші речі, які у чомусь будуть поліпшувати комфортність життя. По-друге, футуристи, перебуваючи у дружніх стосунках зі світом речей, кожну річ легко раціоналізують і (наступний крок) створюють її більш досконалий варіант. Всі футуристи, не лише тип Леонардо, – раціоналізатори, винахідники, новатори, конструктивісти і експериментатори. Крім того, футуристи – урбаністи, творці міст і жителі міст (місто – зосереддя матеріальності, яка призначена людині). Футурист тяжіє найбільш поміж інших людей до штучного (карнавалізованого, технізованого, неонового) життя. Своє занурення у світ створених речей, яке, зрозуміло, є одночасно відходом від природності, він компенсує культом тіла і фізичної сили. У митців додається також пантеїзм (посилена любов до природи, розчинення у ній

при виїздах на заміську прогулянку). Але найсуттєвішою компенсацією стає зрештою міфологізація міста, яке стає світом не менш природним, органічним і живим, ніж сама природа. Так формується тип Футуриста, популярного на початку ХХ століття, – спортсмена, змагуна, пілота, автомобіліста чи мотоцикліста. Такі люди популярні і наприкінці ХХ століття, це улюблені герої американізованих масмедіа і масового мистецтва. Футурист – послідовний оптиміст, що пов'язано з активністю його життєвої позиції. Він обернений до майбутнього (Символіст – до минулого), оскільки там – здійснення його життєвих планів, втілення сподівань на максимально вдосконалене життя. Футуристи – творці утопій, земного раю (їх не влаштовує рай на небі – надто сумнівний і хисткий). Власне, технічна цивілізація так чи інакше має елемент утопічного спрямування: вона підпорядкована меті облаштувати світ так, щоб він повністю вдовольняв людину. Футуристи соціально спрямовані, тобто вони першими підтримують будь-які соціальні рухи, які прагнуть поліпшення життя, але вони у своїх політичних вбодіваннях далекі від демократичних поглядів, швидше, схильні надавати перевагу жорсткій ієрархії. Абсолютна монархія і утопічна ідеальна держава мають одну спільність – чітку впорядкованість суспільної ієрархії. Футуриста зрештою більш влаштовує впорядкованість, ніж справедливість, бо саме впорядкованість суспільного життя дає футуристам можливість втілювати їх життєві плани з найбільшою ефективністю. Водночас любов до змін, діяльності, рух і намагання прискорити майбутнє може перетворити футуристів із законслухняних громадян на революціонерів. Але глибоким і послідовним революціонером футуристе не стає. Він революціонер пориву, революціонер у натовпі, який штурмує Бастилю чи Зимовий палац, але загалом його позицію визначає сила, що у даний час перемогла. Футурист мусить за будь-яких обставин почувати себе господарем життя. Все, що обіцяє надовго порушити його життєвий спокій, він інтуїтивно відкидає. Футурист схильний до насилля, але підпорядковує його культу перемоги. Він – великодушний переможець, схильний до поблажливості і навіть любові до переможеного. Але і насилля Футуриста не буває таким жорстоким, як насилля людей з емоційним вектором інтенційності. Він не любить глибокої тотальної конфліктності і трагізму, оскільки це деформує життя і лишає його привабливості, найбільш необхідної Футуристу для підтримування психічного балансу. Футуристам належить теза “Людина – цар природи”. Це – наслідок прагнення оволодіти світом, почувати себе господарем у ньому. Крім того, природа, з її хаосом і рушійними силами, провакує силу людини, викликає її на змагання (Футурист завжди залюбки змагається). І ще: непокорена природа “заважає”, вона не дає можливості для комфортного існування, ворожа улюбленій дитині Футуриста – місту. Природа – антагоніст штучного неоновому світу, тому її треба перетворити на пейзаж, декорації, лаштунки, які доповнюють життя привабливими штрихами. Загалом у повсякденному житті футуристи – люди найбільш приємні у спілкуванні, вони комунікабельні, приязні, схильні до компромісів. Серед футуристів мало глибоко віруючих. Футуристи постачають суспільству не богоборців, а поміркованих атеїстів. Втім, люблячи впорядкованість життя і маючи слабкість до будь-яких обрядів, у релігійній епохи футуристи – добропорядні віруючі.

Біологічно і психологічно ритм життя Футуриста найбільш залежить від ритміки суспільного життя. Вони відчують себе комфортні лише тоді, коли опиняться у центрі визначальних рухів епохи, коли рухаються в унісон з

життям суспільства. Випадання з ритму життя загалу Футурист сприймає надто хворобливо, іноді як повний життєвий крах. Його стихія – вир міського життя, злагоджений рух великих мас людей. Вони люблять бути в юрбі, маршувати разом з нею. Тоді їх власний життєвий пульс посилюється, наче отримує додаткове джерело енергії. Тому футуристи першими вловлюють будь-які зміни у ритмі суспільного життя, відчують настання нової епохи (кожна епоха відрізняється від попередньої також загальним життєвим ритмом). Ритмічне новаторство футуристів сприймається як посилене новаторство, тому що відчутий ними ритм, ритм нової епохи, – це перекреслювання, відміна ритмів попередньої епохи (ще живих і визначальних для більшості людей). Але ритмічні нововведення футуристів миттєво засвоюються, розповсюджуються, як модні шлягери. Спочатку шокуючі, невдовзі вони звучать всюди, їх наспівують, під них маршують мільйони, вони перетворюються на гімни часу.

Дуже важливою рисою є любов Футуриста до гарного, святкового життя, внаслідок чого він любить його прикрашати. Футурист активно естетизує побут. Це – підвалина його естетики, якщо Футурист створює концепцію творчості чи мистецтва. Головна естетика Футуриста – її прагматизм, утилітарна спрямованість мистецтва. Культура, яку створюють футуристи, – культура добробуту, чепурних будиночків, рівно підстрижених газонів. Мистецтво футуристи люблять за його здатність бути окрасою життя і становити собою матеріальні цінності. Недаремно футуристи завжди надавали перевагу якщо не скульптурі чи архітектурі, то живопису: тим видам мистецтва, якими можна прикрасити інтер'єр. Футуристи – творці дизайну. Це підтверджується також історично. Саме з цього напряду в мистецтві почалось активне проникнення надбань модерного (елітарного!) мистецтва у повсякденне життя і побут. Це футуристи почали малювати плакати, оголошення, афіші як художні картини, створювати такі інтер'єри, які раніше можна було побачити лише на театральній сцені, у квартирах, кав'ярнях, на вулицях та майданах міста. Футуристи ХХ століття започаткували абстрактний живопис, остаточно знищили фактурність у мистецтві (експресіоністи лише спотворили фактуру). На перший погляд може здатись парадоксальним, що цю радикальну реформу в мистецтві зробили люди, психологія яких прив'язана до фактурності світу. Ми вже згадували статтю М.Бердяєва "Криза мистецтва", в якій висловлена думка з цього приводу. Треба додати: цей етапзакономірний, неминучий у тому плані, що став для футуристів втіленням їх глибокого прагнення оволодіти матеріальним світом (принаймні в уяві). Власне, разом з виникненням абстрактного живопису і стало можливе мистецтво дизайну. Всі необхідні для розвитку дизайну закони були знайдені завдяки абстрактному живопису. Цілком закономірне у розвитку футуризму (зокрема, російського і українського) твердження, що у майбутньому мистецтво зникне, оскільки перестане бути потрібним. Мистецтво потрібне доти, доки життя недосконале, негарне, доки його треба прикрашати. Коли життя стане досконалим, це означатиме, що мистецтво стало невід'ємною його частиною, розчинилось у ньому. Саме тому футуристи, особливо типЛеонардо, охоче використовують мистецтво у політичних цілях, легко ідеологізують його, взагалі схильні бути "придворними" митцями, не вбачаючи у цьому приниження чи компромісу з сумлінням (так воно й є: для футуриста такий варіант природний). Для поезії футуристів (футуристи не схильні до епосу, прози – внаслідок орієнтації оповіді на минуле, яке їх ніколи не цікавить) характерна риса, яка дуже чітко

виявила себе в епоху Відродження – так званий маньєризм (від слова “манірність”). Загалом новаторство поезії футуристів, яке справило скандальне враження і слугувало предметом викривальних закидів опонентам, надмірно перебільшене. Ні геометричні вірші, ні нехтування пунктуацією, ні заумні слова (та й все інше, за футуристами зараховане) не були винайдені ними: все це знала поезія кілька століть назад. О.Лосев у дослідженні естетики Відродження мистецтво не тільки маньєристів, а й Дюрера та Мікеланджело назвав типовим формалізмом, оскільки у них воно чітко підпорядковувалось математиці, геометрії, форма домінувала над змістом.⁸⁴ Якщо формалізм у мистецтві визначати як самодостатність форми, то формалізм – цілком природна риса мистецтва футуристів, оскільки для них форма світу, оформленість світу – самодостатня річ. Якщо існує форма, можна знайти і зміст. Який може бути зміст без форми? Форма – головне у мистецтві, бо без форми не існує нічого, сам світ зникає. Дуже важливого значення у поезії футуристи надають ритміці. По-перше, ритміка – це рух, синонім життя. По-друге, футуристи першими вловлюють зміни у ритміці життя і при створенні ритміки своїх віршів на них орієнтуються. Вірші футуристів – це перші твори, які викликають асоціацію з новою епохою, хоч не вони – автори перших модерністських творів, а символісти і експресіоністи. Ще одна риса мистецтва футуристів – його театралізованість. Вони схильні до гри (наслідок дитинності психіки), причому до підкресленої гри, відверто умовної, маскарадної, легкої, веселої, спрямованої на розвагу. Саме вони першими знищують межу між грою і життям, але не за рахунок проникнення гри в усі сфери життя (у такому випадку воно виглядає фальшивим), а внаслідок усвідомлення (сприйняття) гри як життя, не чогось окремого, іншого, ніж життя, а гарного, прикрашеного, естетизованого життя. Власне, так само, як і мистецтво. Мистецтво – тежформа життя, як і наука, і все інше. Для них взагалі не актуальна антитеза природне-штучне у значенні істинне-не істинне (важлива для експресіоністів), для футуристів життя – це завжди штучність, створеність, матеріальність.

Символіка кольорів, яка завжди мала велике значення для живопису і декоративних видів мистецтва, у ХХ столітті актуалізувалась також у художній літературі. Це не випадково. Як підтверджує розвиток моди, а у нашому столітті – дизайну, кольори великою мірою визначають будь-який стиль. Тепер вже стало абетковою істиною розуміння, що сприйняття кольорів обумовлене психологічно. До того часу, поки якась явище не усвідомиться, воно здається загадковим і надзвичайним, але інтуїція завжди підказувала людині, що нема нічого випадкового у нашому житті. От, скажімо, випадково чи ні футуристи надавали перевагу жовто-помаранчевим кольорам? Випадково чи ні жовта кофта Маяковського, яка стала атрибутом мистецького життя російської імперії у 10-і роки, виявилась жовтою? Є й інші яскраві кольори (якщо футуристам треба було лише епатувати публіку, тут міг згодитись будь-який надто яскравий колір, наприклад, зелений). Здається, у ситуації, коли людина йде до крамниці і вибирає колір для тканини, може спрацювати єдина закономірність – її смакові вподобання. Звісно, якби Маяковський вибрав для своєї кофти зелений колір, ми не можемо стверджувати, що його вбрання набуло б такої популярності і стало асоціюватись з футуризмом. Якщо докупити збирається кілька подібних випадковостей, варто припустити, що це не випадково: надто часто футуристи надавали перевагу жовтому, оранжевому

чи яскраво-червоному кольорам і їх поєднанню. Ми вже згадували, яким кольорам надав перевагу Ф.Ніцше: це теж поєднання жовтого з червоним. А ось що пише про ці кольори О.Шпенглер: “Жовта і червона, античні фарби, суть кольори матерії, близькості і мови крові. Червоний – це, власне, колір сексуальності, тому він – єдиний колір, який діє на тварин. ... Жовтий і червоний – популярні кольори, кольори натовпу, дітей, жінок та дикунів”.⁸⁵ Тут варто згадати, що червний колір – це, без сумніву, улюблений колір експресіоністів (футуристи все жнадають перевагу жовтому). Це закономірно: психологію Експресіоніста визначає нижня півсфера, зона емоцій, інстинктів і сексуальності. Але експресіоністи надавали перевагу не стільки нейтрально-червоному кольору, скільки його більш насиченим, темним відтінкам. Крім того, червоний колір завжди чи майже завжди поєднується з чорним, а отже отримує зовсім інше звучання, ніж сам по собі. Але навіть якщо червоний використовується без чорного, він має тенденцію до надмірного поширення, до проникнення у предметність світу, він наче затоплює, кривавить доквілля, тобто завжди відбувається наче посування у бік від символіки життя. Колір крові уособлює життя до того часу, поки вона не пролита. У митців ХХ століття червоний колір надто часто викликав асоціації з пролитю кров’ю, а отже зі смертю. А вже у поєднанні з чорним це напевне втілює найбільшу, наймасштабнішу трагедію масової загибелі. Якщо ж червоний супроводжується жовтим, він ясніє, стає радісним кольором: не західне сонце, як у експресіоністів, а сонце на сході, втілення майбутнього. Жовтий колір, точніше – оранжевий, це колір вогню, сонця. Тільки цей колір може символізувати активний, оптимістичний чоловічий виток, верхню частину лівої півсфери.

Футурист, тип, який щойно охарактеризовано, – це далеко не кожна людина з сенсорним вектором інтенційності. Футурист – самосвідома особистість, визначна роль якої для розвитку цивілізації і стає можливою внаслідок самоусвідомлення. Люди з сенсорним вектором інтенційності, але зі стертим центром “єго”, – люди монолітного натовпу, обивателі, все те людське болото, яке з великим пафосом викривали митці всіх часів і народів. Це люди типу “man”, як визначив їх Гайдеггер, чи самовпевненої посередності, схарактеризованої Ортегою-і-Гасетом. Середньовічний натовп, з захопленням описаний М.Бахтінім, це натовплюдей “man”, людей з сенсорним вектором інтенційності, зіштовхнутих у тінюву сферу психіки.

Це доброчесні громадяни, які здійснюють під тиском влади будь-які ниці вчинки, не відчуюючи докорів сумління. Час від часу їм необхідні “народні гуляння”, масові свята – аби властива цим людям природна енергія і жадоба до життя не вилилась у бажання відібрати і розділити. Леонардо в інфраструктурі – Гаргантюа, Діоніс – Гарпагон, Дон Жуан – Плюшкін.

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТИП СЮРРЕАЛІСТА

Сюрреаліст – психологічний тип, який формується на основі розумового вектора інтенційності. Тип, найбільш послідовно і чітко орієнтований на реалізацію розумового вектора, – Фауст. Він знаходиться на межі між правою і лівою півсферами, а отже, як і Прометей, коливається між екстравертованістю та інтровертованістю (рівною мірою схильний до одного і до другого), поєднує у собі чоловічі та жіночі риси, активність і пасивність щодо соціуму. Тип Гамлет утворюється внаслідок взаємодії з інтуїтивним вектором інтенційності. Він знаходиться у правій півсфері, а отже схильний до пасивності, у ньому переважає інтровертованість. Дон Кіхот знаходиться у лівій півсфері, протистоїть Гамлету по лінії пасивність-активність, жіноче-чоловіче. Його тип визначається втручанням сенсорного вектора, що дає про себе знати у соціальній орієнтованості Дон Кіхота. Сюрреаліста визначає домінанта розуму. Саме цей тип – найбільш пристосований природою для потреб самоусвідомлення, самою природою наче штовхається до процесу активної рефлексії. Розумовий вектор інтенційності робить людину скерованою на пізнання, на дізнання, на вивідування, розгадування, словом, його магніт – невідоме. Сюрреаліст завжди прагне зазирнути туди, куди людині вхід заборонено, де не ступала людська нога, зазирнути на той бік, дізнатись про виворіт події, виявити у вчинках, кажучи російським словом інквізиційних часів, “всю подноготную”. Сюрреаліст без упину поглинає інформацію про світ, не надаючи переваги жодному зі способів здобування. Якщо умови склались так, що людина не змогла вчитись, вона вдовольняється можливостями емпіричного шляху, накопичує життєвий досвід. До речі, не всі люди з розумовим вектором інтенційності прагнуть до навчання і здобування освіти (як правило, прагнуть): ті, що ближче до лівої півсфери, можуть саме життєвий досвід в усьому його розмаїтті і з його можливостями вважати пріоритетним джерелом інформації. Жадоба до знань, як і всі інші жадання людини, до кінця не втолима. Чим активніше вона вдовольняється, тим більше нових бажань народжує. Сюрреаліста завжди гризе сумнів. З одного боку, він впевнений, що знає більше, ніж інші, з другого – він чудово знає, чого саме ще не знає. Йому здається, що найважливіша таємниця життя (жива вода, філософський камінь) завдяки хитрощам супротивника вислизає з рук в останню мить. Так що зрештою прагнення вивідати таємницю може переважати все інше. Таємниця у внутрішньому світі Сюрреаліста може набути ознак самодостатньої цінності. Зосередженість на процесі думання позначається на стилі життя і формує зовнішність Сюрреаліста. Його вираз обличчя – це вираз людини, яка щось напружено розглядає, – зосереджений і відсутній. Найбільша таємниця, яка неминуче виникає на певному етапі пошуку, – таємниця життя, смерті і безсмертя. За саме знання цієї таємниці Сюрреаліст згоден ризикувати власним життям, кидати його на кін у визначальній грі. Зосередженість на процесі узагальнення (пошук таємниці – це аналіз і узагальнення) та абстракціях поступово переорієнтовує ієрархію цінностей. Сюрреаліст – тип малоетичний. Його пафос – відносність. Він надто багато знає, щоб плекати ілюзії щодо непохитності якихось норм. Якщо на вагах добро та істина, Сюрреаліст без сумніву надасть перевагу істині; заради знання він може поступитись сумлінням, таємниця може коштувати для нього більше, ніж

людське життя. Але зате Сюрреаліст завжди знає, кому і за що він платить. Крім того, він не буває фанатиком (знає, що все відносне, а для фанатика є щось непохитне), тому не може бути і надто жорстоким у ставленні до людей. Він швидше байдужий до них, вони цікавлять його лише як об'єкти для дослідження. Але Сюрреаліст (особливо Гамлет) може бути послідовним гуманістом у ставленні до людей, бо він частіше за інших дошукується природи власних і чужих прикрас. Як розуміє і сприймає життя людина, що головні сили і час витрачає на його дослідження? Ми можемо знайти безліч прикладів у працях багатьох філософів, особливо ХХ століття. Скажімо, такий: "Нам тут все плутає карти. Поступово утвердилась думка, ніби погляд на життя як на безглуздя дорівнює твердженню, що воно не варте того, аби його прожити. Насправді міжцими судженнями нема ніякого неминучого зв'язку. Просто треба не піддаватись збентеженню, розладу і непослідовності, а йти прямо до справжніх проблем. Самогубство здійснюють тому, що жити не варто, – звісно, це істина, але істина безплідна, трюїзм. Хіба це прокляття існування, це викриття життя у його брехливості суть наслідок того, що життя не має сенсу? Хіба абсурдність життя вимагає того, щоб від нього втікали – до надії чи самогубства? Ось що нам необхідно вяснити, простежити, зрозуміти, відкинувши все інше. Чи призводить абсурд до смерті? Це проблема перша поміж інших, будь то методи мислення чи безпристрасні ігрища духу. Нюанси, протиріччя, всеохопна психологія, вміло привнесена "духом об'єктивності", – все це не має нічого спільного з цим пристрасним шуканням. Йому потрібне неправильне, тобто логічне, мислення. Це дається нелегко. Завжди просто бути логічним, але майже неможливо бути логічним до кінця".⁸⁶ Це – А.Камю, один із засновників екзистенціалізму. У кожній цитаті, як у дзеркалі, відбивається тип мислення автора. Завжди можна помітити, на який канал сприйняття він розраховує, намагаючись переконати у чомусь співрозмовника. Для Сюрреаліста важить найбільше доказ, хід думки, тому він і впливати намагається на процес думання. Логічно – отже, наближено до істини. У наведеній цитаті повертає увагу прийом, з допомогою якого автор переконує читача. Твердження, яке можна сприйняти майже як аксіоматичне, називається трюїзмом. Трюїзм треба викрити логікою. А що таке логіка? Це неправильне мислення. Однак логічним, виявляється, бути легко, хоча водночас: бути логічним до кінця – майже неможливо. Далі, коли читача вже достатньо заморочено, автор заспокоює його надією все розплутати. І одразу вказано на необхідну для цього умову: "Дізнатись про це я зможу тільки з допомогою розмірковування, вільного від хаосу пристрастей і словненого світла очевидності".⁸⁷ Важлива не просто логіка, а логіка, вільна від емоцій. Тобто та логіка, яку за звичай називають холодною. Звичайно, кожен філософ так чи інакше апелює до думки, розраховує на сприйняття розумом. Але варто порівняти А.Камю і, скажімо, О.Шпенглера, щоб переконатись: далеко не для кожного філософа логіка є головним інструментом доказу. Таке явище у філософії, як екзистенціалізм, могло бути створене лише людьми з розумовим вектором інтенційності. В якості своїх попередників екзистенціалісти найчастіше називають Ф.Достоевського, Ф.Ніцше, Л.Шестова. Достоевський і Ніцше зняли з поняття "гріх" ореол безсумнівної негативності, відкрили в його значенні позитивний зміст (без гріха неможлива спокута), Л.Шестов довів відносність понять "добро" і "зло".

Так було підготовлено ґрунт для того, щоб зняти з людини вину, звільнити від головної залежності – залежності від Бога. Але для цього необхідно було відповісти на ще одне кардинальне питання: якщо людина не винна, то звідки береться зло? Чому світ такий недосконалий? Як зменшити прикрощі людини? Сказати, що людина чинить зло тому, що не усвідомлює світу і себе, могли тільки люди певного психологічного типу. Адже на це питання можна відповісти (і відповідали) інакше: людина відірвалась від природи (Експресіоніст), людина багато зусиль тратить на вдоволення матеріальних потреб (Символіст), нарешті, людина мало докпала зусиль для вдосконалення суспільного устрою (Футурист). Сюрреаліст не міг не сказати: людина чинить зло від нерозуміння.

Сюрреаліст – людина, яка легко здійснює вчинки, якщо вона змогла їх перед цим виправдати чи довести доцільність певної поведінки. Особливо характерно це для Дон Кіхота. Можна всі вчинки виправдати наперед, підпорядкувавши їх ідеї. Тоді Дон Кіхот виявляє гідні подиву мужність, хоробрість, силу. Загалом ці риси не притаманні характеру Сюрреаліста. Він може бути мужнім лише тому, що не відчуває реальної небезпеки (третє око, що найактивніше про неї попереджає, у Сюрреаліста майже атрофоване). Оскільки всім керує розум, емоції підпорядковані розрахунку, Сюрреаліст часто виглядає людиною, яка грає роль. Це певною мірою відповідає дійсності – Сюрреаліст справді гравець у життєвій грі. Він завжди усвідомлює, чому він чинить так, навіть, якої ціни це варто. Інакше кажучи, він першим поміж інших знаходить правила, за якими розгортається той чи інший життєвий план, намагається жити згідно з ними. Правила для Сюрреаліста виправдані. Вони впорядковують життя, дають змогу орієнтуватись у ньому, ставити мету і досягати її. Саме тому на театральній сцені Сюрреаліст виглядає недоречним, грає фальшиво: гра на сцені для нього – дитяча забавка, її неможливо достатньо глибоко виправдати. Зате Сюрреаліст – чудовий режисер. Скерувати гру, бути тим, хто смикає за невидимі ниточки, – це для нього справді захоплююча гра. Загалом життєва роль Сюрреаліста, як правило, обтяжує. Вдовольнятись життям самим по собі, як Футурист чи Експресіоніст, він не здатен. Він особливо залежить від змісту, який життя отримує у той чи інший момент. Найсильніший життєвий магніт Сюрреаліста – сенс. Сюрреаліст може бути атеїстом (бо не визнає кумирів), але може бути і глибоким віруючим (частіше – за межами конкретної релігії і церкви), оскільки він за допомогою логіки виходить на розуміння, що вища сила існує, крім того, саме вища сила здатна дати життю той великий сенс, який притягує Сюрреаліста найвідчутніше.

Ставлення до життя як до обтяжливої ролі виходить з розуміння його трансцендентної недосконалості. У критиці буття Сюрреаліст може піти найдалі: до твердження, що життя загалом абсурдне. Незважаючи на існування правил, життя надто хаотичне, нерозумне, не підпорядковане доцільності. Критика Сюрреаліста, саме тому, що це критика холодна, твереза, може бути вбивчою. Але вона не виходить на есхатологічне світосприйняття, як критика Експресіоніста: Сюрреаліст розуміє, що у житті, попри його абсурдну нерозумність, є якась вища доцільність, а отже її можна відшукати. Для нього неприйнятний спосіб вирішення проблем життя шляхом втечі від нього, включаючи самогубство: Сюрреаліст ніколи не буває у стані повного розпачу, відчаю. Найнепривабливіше життя може стати цідкавим, якщо перетворити

його на об'єкт дослідження. Сюрреаліст завжди охоче спостерігає за життям. Не споглядає його, як Символіст, а за ним підглядає: з відчуттям, що побачить те, чого не бачать інші. Але зрештою для Сюрреаліста так само, як і для Символіста (на відміну від Експресіоніста і Футуриста), більшу вагу має інший світ. Не реальність (вона надто очевидна, тому не дуже цікава), а світ, створений в уяві, світ абстракцій і фантазій. Інший світ важливіший не тому, що він вищий, а тому, що він складніший, більш рухливий, багатовимірний, загадковий. Це світ таємниць, а тому притягальний об'єкт. Крім того, цей світ подається формуванню і впорядковуванню, він може стати власним світом. Так само, як у Експресіоніста, у Сюрреаліста багата уява. Але картини у голові Експресіоніста – не вигадані, а відчуті колись реальні епізоди. Він уявляє все як емоційно відчутне, уявляє так чітко і випукло, наче бачить насправді. Сюрреаліст уявляє не для того, щоб викликати (і ще раз пережити) у пам'яті колись бачене, а для того, щоб створити нове, таке, що у реальності побачити неможливо. Картинки у голові Сюрреаліста – це фантастичний світ. Спочатку Сюрреаліст створив світ чарівних казок, потім – химерних сновидінь, а зрештою – наукову фантастику. Саме у науковій фантастиці найбільш повно і послідовно реалізується творча потенція Сюрреаліста: він вигадує світ, стає його творцем, володарем, робить самодостатнім. Вигадане отримує переконливість реального. Фантастика досить часто багатьма рисами подібна до реалізму. Все у творі таке переконливе, герої такі типові і психологічно розгорнуті, що важко у процесі сприйняття перемикатись на принцип умовності. Наприклад, твори братів Стругацьких, Р.Бредбері, С.Лема, багатьох інших відомих фантастів – це часто твори послідовно реалістичні за методом творчості, окрім маленької деталі: все відбувається у вигаданому світі. Сюрреаліст схильний "обтяжувати" найневагомішу фантазію грубими реальними деталями. Для нього не існує чітких межміжумовним і правдоподібним. Художня творчість для Сюрреаліста – це свідомо об'єктивація суб'єктивності у будь-якому її прояві. Його прийомом як митця підпорядковуються бажанню оживити відверту вигадку, схему зробити випуклою, ляльку – схожою на людину. Це не означає, що творчість Сюрреаліста глибоко раціональна.

Набагато більш раціональна творчість митців психологічного типу Сальєрі і Леонардо. Сюрреаліст, незважаючи на те, що його вектор – розум, – творець найбільш ірреального світу: наслідок того, що світ абстракцій, якими живе Сюрреаліст, отримує самодостатність. Загалом саме творчість сюрреалістів ХХ століття дає можливість вирішити проблему домінанти розуму чи почуттів у процесі творчості. Навіть класицизм і позитивізм не змогли зруйнувати стереотип масової свідомості, який пов'язує творчість з емоціями. Сфера розуму – наука, його творчість – наукові відкриття і дослідження. Сюрреалізм наполягає на домінанті розуму і водночас знейтралізовує його розсудливість парадоксальністю образного світу. Сфера розуму – парадокси. Художній образ – теж завжди парадокс. Але справа не тільки у цьому. Сюрреалізм дав можливість побачити творчі потенції процесу рефлексії. Рефлексія, найулюбленіше дитя розуму, – це завжди процес, співвідносний або й рівний процесу художньої творчості. Навіть якщо результат рефлексії має форму роздуму, він може кваліфікуватись як художній образ. Спробуємо це пояснити на прикладі поезії Д.Хармса: "Оселок – это точильный камень, / а вот что такое безмен? / Безмен это вроде весов. На палке шар и крючок. Я

бы нарисовать / мог но мало места. Могу описать интересующий Вас предмет / словами. / Это будет вроде стихотворения / На безмене номера / Можно в руки брать кольцо / мясо взвешивать пора / обломалося крыльцо / бросим гири на весы / к черту ломаный безмен / он изменчив как усы / купим яблоко взамен. / Как видите безмен вещь лишняя. / Даниил Иванович, а вы не знаете что такое ремень? / Нет этого я не знаю. / Ах! Ах! жалко очень жалко! / Ничего не поделаешь / ум человека о-гра-ни-чен”.⁸⁸ Дослідник творчості Д.Хармса Ж.Ф.Жаккар вважає цей вірш пародією на реалізм, за якою – важлива для Хармса опозиція щодо реалізму як художнього методу. І далі пропонується таке тлумачення: “Внаслідок слів поета “бросим гири на весы” безмен виходить з ладу; отже, на цій стадії існує взаємодія між світом речей і світом слів: ваги зламано внаслідок дії, яка відбувається всередині вірша. Це дуже важливо, оскільки вся поетика Хармса обертається навколо прагнення наділити слово матеріальністю. Хіба не він казав, що “Вірші треба писати так, щоб якщо кинути віршем у вікно, то скло розіб’ється”? Безмен некорисний, отже, і слово, яке його позначає, непотрібне”.⁸⁹

Логіка запропонованого дослідником тлумачення надто примхлива. Головним підтвердженням того, що вірш є пародією на реалізм, Жаккар вважає прагнення поета матеріалізувати слово. Але ж таке прагнення більш доречно вважати апологетикою реалізму. Хіба не реалізм намагався створити зі слів світ, який своєю відчутністю (матеріальністю) дорівнював би реальному? Крім того, твердження “безмен некорисний” відсутнє у вірші Хармса. У нього сказано: “Как видите безмен вещь лишняя”. До того ж, у тексті, який передує звертанню “як бачите”, не доведено і не доводилось, що безмен – річ зайва. Це парадокс з іронічним підтекстом. На його основі робити висновок, що “безмен некорисний”, – означає демонструвати логіку, яку поет відкидає своїм віршем. Наведений вірш Хармса – яскравий приклад рефлексії над словом як іменем речі. Поет демонструє процес, обернений називанню предметів. Людина, аби приручити річ, зробити об’єкт часткою суб’єктивного світу, дає їй ім’я. При вимовлянні (слуханні, читанні) слова в уяві людини постає певний образ, як правило, зовнішній образ речі (“Я б намалювати міг”). Поступово звукова оболонка і річ, яку вона позначає, ніби зростаються, непомітно слово починає вичерпувати (підміняти собою) річ. Але досить від образу речі перейти до її функціонування (Хармс це робить за допомогою “вроде стихотворення”), як одразу з’являється просвіт, щілина між словом і річчю. Стає зрозуміло, що річ самодостатня, вона функціонує незалежно від того, яким словом її позначають. Не випадково Хармс вибирає слово, яке легко можна замінити іншими, маючи на увазі ту жріч: ваги, терези тощо. Річ пізнається при спостереженні за її функціонуванням, а людина замінює процес розуміння речі формулюванням термінів. Аби пізнавати світ, потрібно весь час розривати усталені зв’язки між словом і предметом, що робить у своїй творчості Хармс (не тільки він, а й багато інших митців ХХ століття). У наведеному вірші Хармс вирішує точнісінько таку ж проблему, яку досліджує (приблизно у той самий час) у філософському творі О.Лосев: “Візьмем фізичну енергему. У чистому вигляді вона народжує фізичну річ, яка означає тільки те, що вона є. У людському слові вона створює фізичну оболонку слова, яка означає далеко не лише те, що вона є сама по собі. Тут вона саме оболонка і покриття всіх таємничих глибин слова”.⁹⁰ Вірш починається формулюванням слова “оселок”, далі йде тлумачення поняття

“безмен” (вивертання навиворіт продемонстрованої у першому рядку логіки), наприкінці виникає ще одне подібне питання: а що таке “репень”? (що таке “оселок” і “безмен” поет нібито вже пояснив). Виявляється, поет, який так чудово вміє пояснювати кожне слово, не знає, що означає слово “репень”. Далі мова йде не про те, що такого слова не існує, нема предмета, який воно позначає, а йдеться про те, що розум людини “о-гра-ни-чен”. На якій підставі зроблено такий висновок? Звичайно, не на “незнанні” значення неіснуючого слова, а на демонстрації відносності наших знань про світ, які внаслідок рефлексії виявляються міфічними знаннями. Якщо у вірші і декларується якась опозиційність (пародія), то не щодо реалізму, а щодо поетичності вірша. Хармс зумисне формує текст як пародію на віршований твір (поділ на рядки, інверсії, інтонація, рима і ритміка – все пародійне). І навіть дає чітке позначення об’єкту пародії: “вроде стихотворення”. У вірші все підкреслено не-емоційне, розсудливе. Тут декларується лише рефлексія, лише вона є вичерпним змістом процесу творчості. Відкидається навіть емоційна реакція на парадокс (“Ах! Ах!”). Все контролюється розумом, весь текст є вправою для розуму. І все жу результаті ми отримуємо художній образ, оскільки перед нами розгорнуто чисто суб’єктивний процес мислення, зумисне позбавлений претензій на об’єктивність. Інакше кажучи, перед нами яскравий образ суб’єктивної авторської думки, думки, яка не менш яскраво відображає внутрішній світ митця, ніж емоція, почуття.

Рефлексія над процесом думання неминуче приводить до відкриття його міфічності. Сюрреаліст, на відміну від стихійних міфотворців Футуриста та Експресіоніста, – свідомий міфотворець. Якщо для Експресіоніста вхід у сферу несвідомого – рух углиб, то для Сюрреаліста, який не менш зацікавлений сферою несвідомого, – це рух вгору, до архетипів колективного несвідомого. Той процес творчості, який змальовують психологи К.-Г.Юнг та Е.Нойманн,⁹¹ властивий саме для Сюрреаліста. Це його індивідуальне несвідоме безпосередньо сполучене з колективним несвідомим, і саме тому його вихлюють міфологія, архетипні образи, саме тому він бачить зовсім інші сновидіння, ніж ті, які описав у своїх дослідженнях З.Фройд. Сюрреаліст першим відчуває міфологізм суспільних стереотипів. Для нього вони – предмет переборення і викриття, оскільки стереотипи – вороги вічно рухливої думки. Їх влада, за висловом Е.Нойманна, – гемонська влада, влада мертвого над живим.⁹² Водночас Сюрреаліст розуміє міфічність будь-якого суб’єктивного світосприйняття, тому для нього метою творчості може стати створення власного міфосвіту: видобування зі свого внутрішнього світу елементів універсального міфосвіту (наприклад, занурення у дитяче світобачення як адекватне міфології первісного світовідчуття) або осягнення міфічності початково ніби неміфічного світосприйняття. Усвідомлення суб’єктивності – це усвідомлення різниці між власним світом і світом, що існує в уяві інших людей, тобто це завжди відкриття його неадекватності (у чому саме воно виявляється) або міфічності. Творчість Сюрреаліста тяжіє до великих прозових жанрів: це завжди епічно неспішне ліплення світу, розміщеного у просторі і часі. Образ, який визначає художній світ Сюрреаліста, – метафора, уособлення парадоксальності життя. Починається з шокуючої метафори (порівнюється те, що, здавалось, не можна порівнювати), далі переходить у розгорнуту метафору, у метафору реалізовану, завершується метафорою-міфосвітом. Світ художніх творів Сюрреаліста – химерний. Химерність визначається не стільки складністю, скільки поєднанням непоєднуваного, несумісного. Якщо

про митця можна сказати словами Е.Нойманна: він балансує над безоднею хвороби,⁹³ – то стосується це у першу чергу Сюрреаліста. Його безодня – невідоме, яке притягує і відлякує. Він грає з вогнем; його життя одразу в двох світах, гонитва за яблуком з дерева пізнання може закінчитись втратою меж між реальним та ірреальним світом, тобто божевіллям. На відміну від Експресіоніста, якому загрожують фобії, на Сюрреаліста чигають манії.

Сюрреаліст не визнає авторитетів, а тому не схильний до покори. Але він не змагається зі світом (знаючи безплідність такого змагання), як Експресіоніст чи Футурист, він уникає його, як Символіст, він тежховається в уявний світ, але робить це інакше. Його пристрасть до впрогракування дає про себе знати і тут, у зовнішньому прояві уникання світу. Диваки, самотники, роззявкваті професори живуть особіно, тихо, мирно. Світ не зважає на них (випадання з процесу життя Символіста світ дратує – воно надто демонстративне, викличне). І даремно: суспільство саме від них мусить чекати найбільшої шкоди. Слабка етичність психологічного типу Сюрреаліста не може йому завадити винайти все, що загрожує людству знищенням. Сюрреаліст легковажить славою, не податливий до лестощів, але іноді не проти заволодіти світом. Люди з нечітким “его” стають тиранами. Це тирани іншого типу, ніж ті, які формує емоційний вектор: не Наполеон, а Маккіавеллі, тирани, які будують міцний теоретичний підмурівок тиранії. Трохи нижче розташовується підступний заздрісник Яго. Він сплітає сіті інтриг, як павук, чигаючи на свою жертву, тишиться таємною владою над людьми. Розумовий вектор інтенційності при низькому рівні самосвідомості постачає суспільству шпигунів, наушників, таємних назирачів, виконавців брудної суспільної роботи.

Чотири стилі життя – чотири найбільш поширені варіанти долі (особливо яскраво виявлені у житті митців). Символісти – люди з яскравим життям і поганим кінцем. Як правило, вони терплять життєвий крах, уникання світу призводить до того, що світ викидає їх на узбіччя. Про таких кажуть: злітав високо, та вмер під плотом. Доля Експресіоніста найочевидніше трагічна, часто вражає трагізмом, збігом найтяжчих обставин, випробувань (типовий приклад – доля головного героя оповідання Л.Андрєєва “Жизнь Василя Фивейского”). Про них приказка: життя било-било, поки не добило. Футурист любить шлях першопрощодця, не цурається революційності. Він бере від життя максимум і максимум віддає. Його внесок – завжди очевидний і поважний. Футурист легко пристосовується до життя, живе з задоволенням, з можливим комфортом, але дуже бурхливо реагує на погіршення здоров'я, хвороби, старіння, його виводить з рівноваги будь-яке нагадування про смерть, тому він на коні лише короткий час, у молодості. Його не впізнають, зустрівши у зрілому віці, з жалем кажуть: “А який козак був колись! Де все поділось...” Доля Сюрреаліста цілком залежить від того, чи володіє він своїм ірреальним світом. Поки володіє – його доля сповнена подіями, відкриттями, несподіваними поворотами, привертає увагу своєю небуденністю, незвичністю. При втраті влади дивакватість обертається на божевілля. Тоді людина випадає у свій ірреальний світ і живе там іноді дуже довго, обтяжуючи оточуючих. З великого розуму дурні робляться – каже прислів'я.

Кожен з чотирьох стилів життя має по три різновиди, які можуть відбитись у мистецтві яскравою течією. Але окрім того існує щось спільне для всіх стилів модернізму (недаремно іноді мова йде про стиль модерн). Витоком спільності є усвідомлений егоцентризм модерністів. З одного боку, кожен

талановитий митець створює у мистецтві щось чітко відокремлене від інших художніх світів: модерніст найперш ні на кого не подібний (скільки людей, стільки неповторних стилів). З іншого боку, модерніст неминуче знаходить такі прошарки внутрішнього світу, які споріднюють всіх людей (особливо – людей одного психологічного типу). Крім того, процес самоусвідомлення накладає свій відбиток на створений митцем художній світ. Зрештою модернізм не випадково завершився домінуванням сюрреалізму. Сюрреалістичні твори у 30-і роки належать не тільки митцям психологічного типу “Сюрреаліст”, а й всім іншим: сюрреалізм, який оформився на основі психологічного типу Символіста (творчість А.Ахматової), Футуриста (П.Тичина), Експресіоніста (В.Винниченко). Саме у процесі самоусвідомлення, який завдяки модернізму став стрижнем процесу творчості, мистецтво отримує розмаїття стилів (не бачене до цього часу) і водночас стильову спорідненість.

Стиль “модерн” виявив себе головним чином в архітектурі, дизайні. Він характерний саме для початку століття. Якоюсь мірою логічним продовженням стилю “модерн” стало мистецтво поп-арту. “Модерн” – не те ж саме, що модерністський. Це ніби верхній зріз модернізму, вилучення з нього всього того, що можна прищеплювати масовій культурі. Модерністський стиль – поняття надто розмите, невизначене. Він завжди забарвлюється певним психологічним типом, а тому тяжіє до сюрреалізму, експресіонізму тощо. Індивідуальний стиль талановитого митця може включати елементи всіх існуючих стилів. Але поєднати їх у щось органічне, цілісне може лише якась чітка домінанта, витоком якої є психологічний тип митця. У процесі самоусвідомлення людина виходить на глибинні прошарки власного ества, увиразнює їх, піднімає на поверхню: це формує такожхудожній стиль творчості. Експресіоніст за психологічним типом, аби досягти певного рівня художньої творчості, неминуче прийде до несвідомого чи усвідомленого використання елементів експресивного стилю. Чим усвідомленішим буде це використання, тим більших висот досягне митець у створенні неповторного і водночас близького багатьом художнього світу.

ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ

Психологія творчості – одне з вузлових питань психології та філософії ХХ століття. Завжди вирішення цього питання залежало від домінант, яку визначала епоха: коливання відбувалось між раціональною та ірраціональною сферами психіки. Починаючи епохою Відродження і завершуючи неокласиками початку ХХ століття, європейська культура частіше надавала перевагу раціональній сфері, що досягло свого апогею у часи панування реалізму, у середині ХІХ століття. Мистецтво – наука, митець – майстер, віртуоз, який досконало оволодів ремеслом, має великий досвід, докладає багато праці для вдосконалення своїх творів. Місце творчості – лабораторія, майстерня. Суть творчості – наслідування природі (Арістотелів мимесіс лишався на своєму п’єдесталі аж до епохи модернізму). Мета творчості тісно пов’язана з соціумом і його нагальними потребами. Така раціоналізація творчості завжди викликала спротив у значної частини митців, скажімо, дуже відчутним цей спротив став в епоху Бароко, як це переконливо показав А.Макаров.⁹⁴ Але такі митці лишались у меншості аж до епохи романтизму. Саме романтизм (митці і філософи спільними зусиллями) остаточно актуалізував ірраціональну сферу в процесі творчості.

Природу, а отже і психологію творчості, стало визначати поняття “геній”, підняте Кантом до рівня естетичної категорії. У XIX столітті, пише сучасний філософ, “поняття генія розвинулось до рівня універсального оцінкового поняття і досягло – заодно з поняттям творчого – справжнього апофеозу. Це було романтично-ідеалістичне поняття, яке стосувалось несвідомої творчості; у цій якості воно і розвивалось, а завдяки Шопенгауеру і філософії несвідомого отримало небачену широту вжитку...”⁹⁵ Щойно цитований філософ Х.Г.Гадамер, досліджуючи історію поняття “переживання”, пов’язує цей процес з протистоянням романтиків та позитивістів. Коли зародився модернізм, зауважує вчений, слово переживання було підняте майже до гасла з релігійним звучанням.⁹⁶ Однак таке зміщення акцентів з раціональної сфери на ірраціональну у суспільній свідомості відбивалось лише популяризацією робленої загадковості і містичного флеру над особистістю митця. Своє вагоме слово у цьому змаганні “раціо” та “інтуїцію” мусила сказати наука. Модерністи почали маніфестувати ірраціональну і містичну природу творчості у своїх статтях, створили безліч творів про те, що “вірші диктує Бог”,⁹⁷ “вірші ростуть як зірки і як рози”,⁹⁸ народжуються уві сні, у стані екстазу чи містичного прозирання. Цей процес не міг не спонукати до активної праці науковців, найперш філософів та психологів. На рубежі століть виникло дві фундаментальні наукові концепції, які згодом стали загальним місцем у психології творчості: теорія сублімації З.Фрейда та інтуїтивізм А.Бергсона. Стало очевидно, що витоки творчості перебувають справді в ірраціональній сфері. І Фрейд, і Бергсон розглядали “нижню” сферу психіки, все те, що пов’язує людину з біологічними і фізіологічними процесами, з витісненими потягами, з голосами природи, – світ індивідуального несвідомого. Незважаючи на те, що нові концепції утвердили пріоритет ірраціональної сфери, у багатьох митців (згодом і психологів) вони викликали спротив. Виявилось, що нема місця не лише для романтики, містики, краси, а й для естетики загалом. Мистецтво стало лише прозаїчним способом збалансування психіки. Саме тоді, коли трохи піднялась завіса над загадковою ірраціональною сферою внутрішнього світу людини, багато хто здогадався, що шукати витоки творчості не слід лише “вниз”. Але “верхом” був, як і раніш, розум, раціональне. Спробували знову підняти на поверхню надбання позитивістів, реабілітувати звання Майстра, протиставити його надміру розтиражованому стихійному Генію. Але повернути втрачені позиції раціоналізму не вдалось: ірраціональні витоки творчості вже неможливо було піддати сумніву. Все джує хотілось повернути поезії статус “високої хвороби”, як у поета Б.Пастернака, а поетові – статус носія божественної місії. Тобто мистецтво мусило лишатись в ірраціональній сфері, але водночас воно прагло отримати більш високе виправдання, ніж запропоноване психоаналізом. Це стало можливим після відкриття сфери колективного несвідомого, зробленого К.-Г.Юнгом. “Фактично твір виростає із автора, як дитина із матері. Творчий процес має жіночі особливості, і творча робота бере початок у несвідомих глибинах – ми можемо з певністю казати, у Материнській сфері”. “...художній твір відповідає психічним потребам суспільства, в якому живе автор, і, внаслідок цього, означає більше, ніж його особиста Доля, незалежно від того, усвідомлює він це чи ні”. “Він (митець – М.М.) занурився у лікувальні і рятувальні глибини колективної психіки, де людина не залишена в ізоляції свідомості з її помилками і стражданнями, але де всі люди підпорядковані одному спільному ритму, який дозволяє індивідууму поділитись своїми почуттями і жаданнями з усім людством”.⁹⁹

Процес творчості – проникнення у сферу колективного несвідомого, це рух вгору, у безмежні обшири духовного світу людства. Образний світ мистецтва має сполучення з архетипами колективного несвідомого. Отже, при тому, що процес творчості лишається, як і у Фрейда, в межах ірраціональної сфери, він загалом отримує більш високе тлумачення і виправдання.

Водночас стає зрозуміло, що до повної ясності у картині творчого процесу ще надто далеко. Кожен помітний психолог ХХ століття вносив якийсь новий штрих у цю картину. Важко оминати портрет творчої особистості, який належить перу учня К.-Г.Юнга Е.Нойманну. Творча особистість – це людина, яка за природою своєю не спроможна до адаптації у суспільстві. Вона вже змалку вступає у конфлікт зі світом батьків і домінуючого культурного канону. У дитинстві саме цей конфлікт відчувається митцем як комплекс чи навіть невроз. “Творча людина балансує над безоднею хвороби”, – Нойманн пропонує зовсім інше бачення психічних дисбалансів дитинства. Для особистості митця вони неминучі, оскільки саме комплекси, ці рани душі, стають водночас дверима у світ, від якого більшість людей ізольовано, – світ колективної психіки. Пересічна людина сприймає колективне несвідоме лише через дію стереотипів, влада яких, вважає Нойманн, – гемонська влада, що спричиняє до змертвіння творчої енергії. Те щось, яке, кажучи словами М.Цветаєвої, “через мене хоче бути”,¹⁰⁰ – це творча енергія людства, яка виявляє себе у певному культурному каноні. Аби митець піднявся на високий щабель творчості і зміг зробити свій внесок у культуру людства, він мусить пройти через боротьбу з культурним канonom. Внаслідок цієї боротьби відбувається прорив у світ архаїчних архетипів, цих згустків психічної енергії людства, зрощення їх зі світом особистих образів. Теорія Нойманна прикметна тим, що вона “виправдовує” егоцентризм митця: шлях у світ колективного несвідомого пролягає через власну психіку автора, іншого шляху не існує. Творчий процес – це постійний рух углиб внутрішнього світу, рух з великими зусиллями і постійною напругою, рух, який завжди відбувається у темряві і лише іноді завершується виходами до світла. Концепцію Нойманна варто брати до уваги також при розгляді ієрархії поетичних цінностей: статусу головної цінності вона надає образіві (наукове підтвердження того, про що почали розмову вже символісти). Адже сполучення з архетипами колективного несвідомого (без чого творчість не досягне рівня загальної необхідності) відбувається тільки через образну систему твору.

К.-Г.Юнг і Е.Нойманн, згідно з романтичною традицією, нехтують роллю інтелекту у творчому процесі: “Має місце абсолютно помилкова тенденція (! – М.М.) характеризувати мистецтво як інтелектуальне явище (інтелектуалами є лише ті люди, для яких мистецтво – годівниця) і недооцінювати його релігійні та метафізичні (в істинному сенсі слова) імпульси”.¹⁰¹ Цікаво, що тенденція, яку Е.Нойманн вважає помилковою, набула поширення у мистецтві ХХ століття, саме в епоху модернізму. Якщо це лише помилкова тенденція, у помилки теж є психологічні механізми, які можна пояснити. Але навіряд чи може бути помилковою тенденція, що охоплює кілька епох. Яскравою прикметою модернізму, поряд з актуалізацією ірраціональної сфери, є також інтелектуалізація творчості і творів. Починаючи з символізму, мистецтво буквально всмоктує всі наукові відкриття, часто випереджаючи їх, часто даючи їм путівку у велике життя. На очах руйнується уявлення про те, що митець і науковець протиставлені по лінії почуття- розум. Безліч художників-модерністів уособили в собі гармонійне поєднання митця і науковця. Символісти

започаткували революцію у літературознавстві. Імпресіоністична критика І.Анненського та В.Брюсова, філологічні відкриття А.Белого створили підґрунтя для виникнення формальної школи (яка, як відомо, переросла у могутнє явище структуралізму). Маніфести символістів, експресіоністів, футуристів професіоналізмом змагаються з фундаментальними науковими дослідженнями. Професійними критиками і науковцями без оцінкових попушень з огляду на мистецьку творчість були О.Блок, М.Гумільов, О.Мандельштам, Вяч.Іванов, В.Ходасевич, Леся Українка, В.Винниченко, М.Зеров (і всі неокласики), Б.І.Антонич і багато, багато митців (те ж саме простежується в усіх інших літературах). Митці ставали поважними науковцями, досягали значних успіхів у наукових дослідженнях: А.Белый та Б.Пастернак були професійними філософами, В.Набоков зробив відкриття в ентомології, О.Ольжич залишив помітний слід в археології, Є.Замятін був конструктором кораблів і видатним математиком. Зрештою, неможливо перерахувати всіх тих, хто, окрім мистецтва, досяг певних висот такої науки. Такі відомі імена, як Ж.-П.Сартр та А.Камю, належать рівною мірою художній літературі і філософії. Загалом слід було б вести мову про небачену до тих пір філософізацію мистецтва. Е.М.Рільке, Г.Гессе, Ф.Кафка – хто вони найперш – митці чи філософи? Важко сказати: ці поняття у них неподільні. З іншого боку, філософія, починаючи з Ф.Ніцше, теж тотально втрачає вигляд суворої науки, активно белетризується. Ще одне важливе явище: поширення філософської поезії. Філософська поезія до ХХ століття – виключення з правила, неоконкретне дитя, якому ледве вибачали його недоречно присутність на Парнасі. Серед першорядних поетів-модерністів важко назвати автора, який би не надавав перевагу саме філософській поезії. Власне, навіть подібне жанрове визначення втратило свій сенс – майже кожен вірш Б.Пастернака, О.Мандельштама, М.Цветаєвої, Є.Плужника, О.Ольжича, Є.Маланюка Б.І.Антонича та багатьох інших поетів має глибокий філософський зміст. Що ж стосується прозаїків та драматургів, то тут часто доводиться говорити не просто про філософські витоки творчості, як ми звикли, а про оригінальну філософську концепцію, як у М.Булгакова чи В.Винниченка. Окинувши лише побіжним поглядом мистецтво модернізму, не можна не погодитись, що інтелект – не менш активний та поважний учасник процесу творчості, ніж інтуїція та емоції. Функція його набагато глибша за ту, яку традиційно бачили: не знання ремесла, не утилітаризація результатів творчого процесу, а самоусвідомлення особистості, не раціоналізація, а рефлексія. Модерністи дають підстави стверджувати: творчість, яка не стала актом самоусвідомлення, – це пересічна творчість, створення політично ангажованих чи розважальних творів. Запропонована вище структура психіки демонструє діяльність усіх елементів психіки у творчому процесі. Очевидно, що виведення пріоритету почуттів чи розуму залежить від певного психологічного типу. Варто порівняти, як описують процес творчості Символіст, Експресіоніст, Футурист та Сюрреаліст (частково ми зробили це на початку розділу, цитуючи маніфести), щоб переконатись: домінанта розуму, емоцій, почуттів чи відчуттів у процесі творчості – справа глибоко суб'єктивна, вона залежить від характеру особистості митця. Для В.Соловйова, О.Блока, В.Брюсова та інших символістів творчість – це робота інтуїції, напружене вслуховування у голоси з потойбіччя; для М.Цветаєвої, В.Винниченка, В.Маяковського творчість – це боротьба, самопожертва, згорання, вмивання заради суспільного блага; для В.Каменського, П.Тичини, багатьох футуристів творчість – це насолода чуттєвістю і засіб вдосконалення

дійсності; для Б.Пастернака, В.Набокова, В.Свідзинського творчість – це створення власного світу, світу, виокремленого з реальності, невідповідного їй, але вірогідного, психологічно відчутного.

ПСИХОЛОГІЯ СПРИЙНЯТТЯ І ПРОБЛЕМА ПСИХОЛОГІЗМУ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Ніколи мистецтво не викликало такого гніву і спротиву читачів чи глядачів, як в епоху модернізму. Завжди, в усі часи нове неминуче наштовхується на традицію, існуючий канон, мусить відстоювати своє право на життя у боротьбі. Але згодом, коли нове явище окреслюється як життєздатне, ставлення до нього широкого загалу змінюється: явище вступає у період великої популярності, а потім і моди. Тоді воно починає активно впливати на мистецький рух і втручається у формування нового культурного канону. Це закон діалектики, яка є, кажучи словами О.Лосева, – “просто очі, якими філософ здатен бачити життя”.¹⁰² Але одні закони розвитку, на якому етапі досягнуті, здаються нам очевидними, а інші – ховаються від наших очей у таємних глибинах життя і проростають на його поверхні дивними явищами, виключеннями, аномаліями, які суперечать нашим уявленням про світ. Тоді вчений мусить вхопитись за цей кінець, аби дістатись, як за ниткою Аріадни, до Мінотавра, що при наближенню розгляданні завжди виявляється не таким страшним. В історії модернізму, котра загалом розгортається так, як завжди, згідно з відомими законами, все ж знаходиться безліч місцин, де вирує щось негідвладне загальному руху у певному напрямку. Все ніби так, як у попередні епохи, і водночас ніби надто багато виключень. Справді, з напрямів модернізму лише символізм пройшов через усі закономірні етапи становлення і розвитку нового явища: активна критика, несприйняття переросли у популярність, моду і наслідування (у живописові це стосується імпресіонізму). А далі починається та епоха, про яку докладно написав у свій час Ортега-і-Гасет: загал все певніше утверджує свою антипатію до модерного мистецтва. “Новому мистецтву, – писав Ортега, – маси будуть завжди протистояти. Воно не популярне за суттю, більше того, воно антипопулярне. Будь-який його витвір автоматично справляє досить цікавий соціологічний вплив на публіку. Він поділяє її на дві групи: одну, дуже маленьку, складає невелика кількість прихильників; другу, велику, – ворожа більшість. (Не беремо до уваги таку сумнівну групу, як сноби)”.¹⁰³ Сьогодні ми можемо з усією можливою повнотою поцінувати проникливість Ортега-і-Гасета: модерне мистецтво, навіть після того, як деякими художниками і творами завоювало місця серед світової класики, не стало більш шанованим і популярним, ніж було на початку своєї з’яви. Б.Пастернак, О.Мандельштам, А.Белый, В.Свідзинський, як були “китайською грамотою” у 20-і роки, так і лишились нею до кінця століття.

Колись відомий політик Троцький викликав поета Бориса Пастернака на прийом, аби запитати, що той хотів виразити у своїх віршах, бо він, Троцький, ніяк не продереться крізь непролазні хащі незрозумілих образів.¹⁰⁴ Сьогоднішні політики вже не турбуються цією проблемою. Навіть професійні філологи зійшлись на тому, що єдиний вихід при сприйнятті таких творів – погодитись на канонізацію версій. Хто як сприймає, так хай і сприймає. Кожен має право на власне прочитання, і всі версії – рівноправні. На те воно і поезія.

Коли приховане радянською ідеологією (тому – інтригуюче) модерне мистецтво було оприлюднене на рубежі 80-90-х років, загал пережив глибоке розчарування. Хіба деякою мірою втішили еротичні сторінки в цілому неймовірно нудних романів. Якщо прочитати уважно радянських науковців, які протягом багатьох десятиліть воювали з гнилим буржуазним мистецтвом модернізму, то можна відчутти їх цілковиту щирість. Вони викривали модерністів, хай навіть і канонізованих деінде, з великим натхненням. Вони справді на дух не сприймали модернізм. Ідеологія тут зрештою грала побічну роль: вона дозволяла лаяти тих, кого у світі лаяти давно перестали. А головною пружиною, яка спонукала боротись з буржуазним мистецтвом, було органічне несприйняття творів чи письменника на читацькому (глядацькому, слухацькому) рівні. Найсміливіші зізнавались відверто: мовляв, В.Набокова ненавиджу класовою ненавистю, Джойса, Пруста, Кафку можу сприймати тільки малими дозами, деякі вдалі сторінки. Д.Урнов навіть концепцію запропонував: Джойс (і всі інші укупі з ним) – письменник вдалих епізодів і невітлених задумів.¹⁰⁵ Таким чином науковець примусив вмовкнути власне сумління: зрештою треба ж пояснити, чому “такі-сякі” митці стали поважними особами і класиками у своїх країнах. Ортега-і-Гасет у цитованій вище статті “Дегуманізація мистецтва” спробував пояснити причини тотального несприйняття нового мистецтва широким загалом: це елітарне мистецтво, яке вимагає відповідного рівня розвитку, яке демонстративно, настирливо вказує людині на недостатність її рівня розвитку. Звісно, кому хочеться визнати, що просто не доріс, не спроможний сприймати? Краще вигукнути (у наговпі це зробити так легко): “Геть, нездаро, чим ти нас годуєш?!” “Вас не розуміють робітники і селяни!”¹⁰⁶ – вигукували і скандували маси після революції, коли робітники і селяни помінялись місцями з буржуазією у суспільній ієрархії. Якщо робітники-селяни не розуміють, то митець – прихований ворог робітників-селян, таємний симпатик буржуазії. Звідси – один крок до тих заходів, які почали активно вживати супроти митців і на сході, і на заході Європи, скрізь, де перемагав фашизм чи соціалізм, народна, так би мовити, влада. У 30-і роки вже не лишилось у Радянському Союзі митців, здатних на політичний опір. Але винайдений критерій “робітники не розуміють” став у великій нагоді: з його допомогою можна було продовжувати активну боротьбу з ворогами революції на мистецькому фронті. Ортега-і-Гасет вжив термін, який гарно прислужився радянській ідеології: дегуманізація. Однею з причин несприйняття нового мистецтва він назвав його дегуманізацію. Слова гуманізація і дегуманізація – надто звичні для європейського вуха ще з часів Ренесансу, міцно вмонтовані у морально-етичну шкалу, з незмінним розташуванням оцінкових знаків. Дегуманізація – втілення всього антилюдського, ворожого людині. Ортега, добре розуміючи, яку реакцію викличе цей термін, ужив його цілком свідомо, з метою заострення полемічності власної концепції. Термін можна було знайти більш нейтральний для називання відповідного явища: вони вже існували і активно використовувались. Наприклад, М.Бердяєв стосовно того ж явища, що й Ортега, у 1916 році вжив поняття “дематеріалізація”. Мистецтвознавці активно користувались словом фактурність: знищення фактурності. Під словом дегуманізація Ортега розуміє процес вилучення з мистецтва життєподібних форм. Життєподібна форма (гуманістичний елемент мистецтва) – ворожа естетиці, вона провокує сприйняття, яке відволікає читача або глядача від художнього змісту і форми твору. Життєподібна форма спонукає не споглядати

твір (тільки в такому разі вмикається естетичне сприйняття), а проживати його. “Художник, який пасивно спостерігає картину смерті, здається “негуманним”. Інакше кажучи, гуманна точка зору – це та, в якій ми емоційно “проживаємо” ситуації, долі речей, речі. І навпаки, реальності – жінка, пейзаж, подія – гуманізовані, коли подані нам у такому вигляді, в якому вони звичайно існують в дійсності”. І далі: “Замість того, щоб насолоджуватись художніми об’єктами, люди насолоджуються власними емоціями, а сам твір – тільки привід, алкоголь для їхнього задоволення. І так триватиме доти, допоки суть мистецтва рішуче зводиться до показу реальності. Жива реальність надто непереборна, вона неминуче викликає в нас симпатію, і це заважає її сприйняттю в об’єктивній чистоті. Щоб бачити, потрібна дистанція”.¹⁰⁷ Загалом слід зазначити, що статті “Дегуманізація мистецтва” особливо “пощастило” у радянській науці: її читали і прочитували на різні лади. Якщо раніше користувались лише переказом і терміном дегуманізація (найпалкіший прихильник модерного мистецтва, славнозвісний філософ визнає, що модернізм – мистецтво дегуманізоване, що й треба було довести), то останнім часом статтю тлумачать і цитують.¹⁰⁸ Треба зауважити – вельми своєрідно: “Ортега вважав: людський елемент у безпосередньо чуттєвій формі зникає з мистецтва, і це – добре. Якщо у минулому все мистецтво і література так чи інакше змальовували людину, передавали людський погляд на речі, то тепер це просто не потрібно, оскільки передається іншими комунікаційними відомствами. Звільнившись від “нечистого” людського елемента, мистецтво може стати “чистим”, перетворившись на абстрактно-логічну гру розуму”.¹⁰⁹ Цитований Д.Урнов, який уславився тим, що продовжував викривати модерне мистецтво навіть тоді, коли всі інші науковці, відчувши зміну кон’юнктури, почали вихвалити всіх зганьблених раніш, виправив Ортегу ледь помітним, талановито зробленим штрихом. Справді, якщо людський елемент (хіба може існувати сумнів у цінності людського елемента?!) – “нечистий”, то про що взагалі можна вести розмову? Якесьдика (буржуазна) логіка та й годі. Літературознавець не помітив, що йдеться про психологію сприйняття, і що Ортега-і-Гасет намагається пояснити, чому більшість (уособлена в даному випадку Д.Урновим) не сприймає творів модерного мистецтва. Навіщо Д.Урнову – розуміти це? Щоб визнати, що Урнов не сприймає Набокова з простої причини – з причини естетичної невідповідності (неготовності) сприймати таке мистецтво? У полеміці з модернізмом Урнов користується, наче обухом, авторитетом класиків, які от і гуманізму не цурались, і сприймаються добре, і глибину мають. Але його аргументація тверда лише на перший погляд. У 20-і роки всі ці аргументи були класифіковані, заперечені і розкладені по полицях. В.Маяковський, відповідаючи на претензію “вас не розуміють”, казав, що Пушкіна (його завжди наводили як приклад зрозумілого класика) розуміють лише у кількох найбільш популярних творах, а після сторінного розубрювання, можливо, зрозуміють в цілому. Але ця зрозумілість – оманлива. Насправді жте, що робить Пушкіна класиком і генієм, лишається найчастіше за межами сприйняття.¹¹⁰ О.Кручоних та В.Хлебников, з іншого боку, – поети очевидно незрозумілі, їх здатні адекватно сприймати хіба кілька друзів-футуристів. Але за їх посередництвом експерименти Кручоних і Хлебникова стають надбанням всього мистецтва, піднімають його вище на один щабель. В.Хлебников, загалом не надто турбуючись враженням, яке справляла його

вірші, все жауважував, що вимога бути зрозумілим не стосується мистецтва. Це вивіска на вулиці мусить бути зрозумілою. А мистецтво мусить бути художнім.¹¹¹ Багато зусиль витратили на захист незрозумілого мистецтва представники молодії тоді формальної школи. В.Шкловський,¹¹² Б. Ейхенбаум,¹¹³ Р.Якобсон¹¹⁴ та інші, згодом велими поважні і шановані у світі вчені, сказали своє слово на захист “дегуманізованого”, зі спотвореною фактурою, дематеріалізованого модерного мистецтва. Слід би було перечитати всі ці докази, особливо враховуючи гіркий досвід мистецтва, яке десятиліттями орієнтувалось на простоту та зрозумілість. І не варто також забувати про те, що так зване масове мистецтво (певне, ніхто з поважних вчених не плакає ілюзії щодо його високої мистецької вартості) – взірць зрозумілості і “гуманності”. Навіть зображуючи відвертий антигуманізм, аморалізм та розбещеність, воно активно використовує людський елемент, охоче провокує нашу схильність до співчуття. “І це підступно, сказав би молодий митець. Це означає експлуатувати ту благородну слабкість людини, яка робить її беззахисною перед radoщами і горем ближнього. Ця чуйність – не явище інтелекту, вона спрацьовує рефлекторно, подібно до того, як шкрябання ножа по склу примушує зціпити зуби. Це лиш автоматична дія, та й годі”.¹¹⁵

Психологи ХХ століття у питанні психології сприйняття творів мистецтва загалом не зрушили з місця порівняно з античним розумінням цієї проблеми. Принаймні, до цього часу вирішення проблеми завершується посиланням на всім добре знайомий катарсис. Філософи сучасності (М.Фуко, Х.Г.Гадамер) теж, торкаючись головних питань естетики, оминають місце, де мусить іти мова про психологію сприйняття (як вирішити головні проблеми естетики, не визначивши, що відбувається у внутрішньому світі людини, коли вона сприймає твір мистецтва?), зауваживши, що головний трон посідає катарсис. Якщо романтики попередніх епох у розмові про катарсис могли обмежитись натяканнями, зітханнями і притисканнями рук до схвильованих грудей, то наприкінці ХХ століття, коли внутрішній світ людини окреслився багатьма складними механізмами, зробити щось подібне важко. Катарсис – це очищення. Треба принаймні розбірливо сказати, від чого очищається людина, коли слухає музику чи споглядає картину, і чи саме такий ефект є найвищою місією мистецтва. Ось що написав про очищення Гадамер: “Відбувається не тільки звільнення від влади чарів, в якій нас тримає чиясь жалісна і жахлива доля; заодно з цим можна звільнитись і від усього, що викликало роздвоєння з тим, що відбувається”.¹¹⁶ Навіть якщо погодитись, ніби ми позбавляємось від роздвоєння (спершу його набувши – завдяки тому самому твору), вважати це головною метою мистецтва, очевидно, не доводиться. Гадамер, власне, цим питанням і не турбується: для нього всі тексти – тексти, бо мають сенс, і їх можна тлумачити. Про катарсис сказано не від бажання щось сказати, а з відчуття, що тут має бути сказане якесь слово, має заповнитись певне місце у загальній картині. Не можна лишати на малюнку, де безліч чудово деталізованих речей, шмат безбарвного полотна: краще зробити тут якусь підходящу за кольором пляму. Здається, що катарсис, тобто очищення – процес вповні високий, у всякому разі – дуже благодіючий. Якщо мистецтво очищає людину, годі від нього жадати іншого. Поняття катарсис припало до смаку всім без винятку. Але деяким надто доскіпливим науковцям і митцям все ж хотілось уточнити: від чого? від чого очищається людина, проливаючи

сльози під час вистави, читання книги, перегляду картини з трагічними подіями? До речі, катарсис очевидно підпирає класицистську ієрархію жанрів: катарсис викликає лише трагічне мистецтво, отже лише трагічне мистецтво (власне трагедія) посідає трон вищого мистецтва. Всі інші жанри, які не викликають катарсису, розташовуються нижче. Хоча, як засвідчує психологія ХХ століття, сміх, який викликає комічне, – теж звільнення. Звільнення – не очищення? Чи все жочищення? Тоді що таке катарсис? Арістотель висловився з цього приводу надто узагальнено, власне, так, як міг дозволити тогочасний рівень розуміння людської психології, а тому кожен з науковців у різні часи розширював поняття, трактуючи його у досить широкому діапазоні.¹¹⁷ Ніцше, людина, яка послідовно змагалась з будь-якими проявами романтичного флеру, потрактував катарсис дуже прозаїчно: “Арістотель, як відомо, бачив у співчутті хворобливий і небезпечний стан, при якому корисно раз у раз очищати кишечник; він розумів трагедію як проносне”.¹¹⁸ Подібне заземлення може викликати спротив і навіть праведний гнів: порівняти катарсис, благородний катарсис, з проносним! Однак треба все ж погодитись, що Ніцше принаймні точний щодо значення терміну. Навіть якщо мається на увазі процес не фізіологічний, очевидно, що очищення – це очищення, це збування зайвого, поганого, хворобливого, зіпсованого тощо. Ніцше сказав дуже влучно, особливо з огляду на відкриття психоаналітиків, зроблені дещо пізніше. Справді, психологи трохи підняли завісу над романтичним катарсисом, окреслили реальні механізми психіки. Це сублимація З.Фрейда: під час сприйняття творів мистецтва відбувається очищення психіки від деструктивної енергії. У психіку людини закладено природою багато потягів, в тому числі і такі непривабливі, як агресивність, бажання інцесту тощо. Культура, утверджуючи морально-етичні норми, змушує людину змагатись з негативними бажаннями, витіснити їх у підсвідомість. Але зборене бажання не зникає (воно незнищенне), воно продовжує існувати на темному боці психіки і “чекає на першу-ліпшу нагоду, аби стати активним і послати від себе у свідомість спотвореного, такого, що важко впізнати, заступника”.¹¹⁹ Спотворене бажання, вирвавшись з-під контролю, наробить біди. Але і не вирвавшись, тихо живучи у підсвідомості, воно чинить свою шкоду, непомітно руйнує психіку і дає про себе знати неврозамі та психічними аномаліями. Людство виробило деякі способи боротьби з потворами архаїчних бажань. Один з найефективніших (мабуть, теж дарований природою дарунок) – мистецтво. Створюючи світ образів, митець втілює витіснені бажання без шкоди для себе і оточуючих. А потім художній твір допомагає звільнитись від таких самих потягів тим, хто його сприймає. Отже, Арістотель, не знаючи психології, влучив, як кажуть, в яблучко: справді, очищення! От тільки цікаво: чому з часів Фрейда катарсис не називають сублимацією? Більш того, серед палких популяризаторів катарсису – безліч ворогів сублимації. Звісно, серед радянських науковців – у першу чергу. Психологія сприйняття творів мистецтва – тема, у радянській психології не заборонена. Одна з найменш ідеологічно небезпечних. Протягом багатьох десятиліть психологи охоче досліджували, як сприймають твори мистецтва школярі, чим відрізняється сприйняття поезії від прози, скільки у класі учнів сприймають емоційно, а скільки – раціонально і тому подібні вельми важливі питання. Оскільки програма радянських шкіл була добре очищена від творів модерного мистецтва, то й небезпелик натрапити на якусь складну проблему сприйняття не існувало. Попри велику кількість

праць про психологію сприйняття творів мистецтва школярами, радянська психологія і кроку не зробила далі, ніж Л.Виготський у 20-30-і роки. Концепція Виготського – класика психології сприйняття до сьогоднішнього дня, так би мовити, загальне місце психології мистецтва.¹²⁰ Виготському була відома теорія сублимації Фрейда. Вона Виготському не сподобалась. Серйозної полеміки (розгорнутої хоча б) психолог не вів. Стисло виклавши зміст теорії Фрейда, Виготський обмежився короткою критичною реплікою: “При цьому мистецтво виявляється чимось на зразок терапевтичного лікування – засобом залагодити конфлікт з несвідомим, не впадаючи у невроз”.¹²¹ Вченому це здалось заземленням, приниженням мистецтва. Цього виявилось достатньо, щоб не заглиблюватись у проблему взагалі. Треба сказати, Л.Виготський був не самотній і тоді, і пізніше: багатьом митцям концепція Фрейда здавалась обурливо цинічною. Відкинувши поняття сублимації, Л.Виготський власну концепцію психології сприйняття будує на катарсисі.

У понятті катарсис, як би це не було прикро романтичним шанувальникам мистецтва, нема місця тій всім очевидній функції, яку завжди називали збагаченням душі. Безперечно, вища місія мистецтва полягає у тому, щоб збагачувати душу. Очищення – не збагачення. У кращому разі це звільнення захарашеного місця, аби потім покласти туди щось більш цінне. Питання, чим збагачує внутрішній світ людини мистецтво (а отже: що відбувається з психікою під час сприйняття творів мистецтва), не таке просте, як може видатись на перший погляд. Одностайності у відповідях ніколи не виникало. Тут відповідь так само залежала від переваги, якої надавала епоха розуму або почуттям, як і в психології творчості. Для тих, хто утверджував доміную розуму у творчому процесі, сприйняття творів мистецтва майже дорівнювало процесу пізнання. Але слід зауважити, що прихильників такої очевидної прагматизації мистецтва було менше, ніж загалом тих, хто схилявся до верховенства розуму. Все ж кожному з власного досвіду відомо: при сприйнятті творів мистецтва мусять оживати емоції. Саме вони забезпечують контакт з твором, саме заради них людина сприймає твори мистецтва. Отже, романтики всіх часів без особливих зусиль отримували перемогу: мистецтво існує для того, щоб, цитуючи О.Пушкіна, “чувства добрые” будити в душах. І все ж полеміка між прихильниками “голови” і “серця” у мистецтві не припинялась ніколи, а у XX столітті досягла своєрідного апогею. Р.Барт писав про Б.Брехта: “він усвідомив, що феномен театральності можна тлумачити термінами пізнання, а не емоційного впливу; він осмислив театр з інтелектуальної точки зору, зруйнувавши застарілий, але вічно живий міф про протилежність творчості і рефлексії, природності і системи, спонтанності і обдуманості, “серця” і “голови”; його театр – не патетичний і не розумовий, а обрнтований”.¹²² Здається, що Барт намагається зняти суперечність, маючи на увазі думку про єдність (принаймні, відсутність антагонізму) розуму та емоцій. Але водночас досить певно звучить симпатія до того, що Брехт переосмислив театр з інтелектуальної точки зору. Як і багато інших науковців та митців середини XX століття, Барт відстоює важливість інтелекту у процесі творчості. Вічне коливання від цього не припиняється. Крім того, вважати змагання “голови” і “серця” застарілим міфом означає нехтувати очевидним. Не може бути лиш міфом тенденція, яка визначає рух культури протягом багатьох епох. Очевидно, за цим змаганням криються реальні психологічні механізми. Коливання між розумом та емоціями – спосіб психічного збалансування.

Це рух, який визначає структуру психіки. У природу розуму закладено прагнення до контролю над емоціями, до керівництва діяльністю людини, але повновладдя розуму означатиме змертвіння внутрішнього життя. Повністю підконтрольні емоції втрачають зв'язок з природністю, висушуються, машинізуються. Емоції змушені протистояти розуму, вони "відчувають" у ньому свого одвічного супротивника. Вони так само прагнуть заволодіти внутрішнім світом людини, як і розум. Але їх повновладдя ще більш згубне, ніж влада розуму. Втративши підконтрольність, емоції стають зажерливими паразитами внутрішнього світу, перетворюють людину на слухняне знаряддя агресивності чи розбещеності. Віддати владу емоціям означає повернутись до первісного варварства. Міжрозумом та емоціями мусить існувати баланс (перша ознака здорової психіки), але цей баланс не може бути застиглим, він повинен постійно відшукуватись.

Коли ми тлумачимо механізми сприйняття художнього твору, слід виходити з очевидного: у цьому процесі рівною мірою беруть участь емоції і розум. "Голова" і "серце" мусять активно працювати. Щось може домінувати, але виключитися повністю – ні. При сприйнятті твору душа отримує імпульси знизу (оживають емоції) і зверху (активізується зацікавлення), у центрі "его" вони зустрічаються. Зустрічаються, отже – взаємодіють. Що мусить відбутись у душі, аби вона збагатилась? (ми чудово знаємо, що далеко не завжди, далеко не кожну людину збагачує навіть достеменно геніальний твір). Масова свідомість містить з цього приводу певний стереотип (виплеканий протягом багатьох епох): якщо ми байдужі, тобто емоції мовчать, твір нічого не дає нашій душі. І це цілком слушно: те, що сприймається байдуже, не сприймається взагалі. Але це не означає, що збагачення душі відбувається тільки в емоційній сфері. Справді: чи завжди, коли ми хвилюємось (відчуваємо, переживаємо емоцію), відбувається збагачення душі? Сучасні психологи знають напевне,¹²³ а більшість людей відчуває інтуїтивно, що у внутрішньому світі емоції – рід самодостатня. Це еквівалент життя. Людина, яку позбавлено емоцій (література дає нам безліч прикладів випадання у такий стан), – це людина ніби внутрішньо мертва. Відсутність емоцій – надто неприємний стан. Людина завжди прагне позбутись його, звісно, шукає при цьому в першу чергу позитивних емоцій – розваги, видовища, вдовolenня різноманітних бажань, кохання, боротьба і перемога. Але поступово бажання стають все більш примхливими, видовища не розважають, душа не захоується, боротьба лякає поразкою. Тоді гонитва за емоціями (до них психіка вже звикла) стає більш напруженою і нерозбірливою. Емоцій, будь-якою ціною емоцій. Нудьга, яка заповнює внутрішній світ, ледве згасне емоція, лякає більше, ніж прикрощі. Зрештою стимулювання позитивних емоцій закінчується одним і тим самим: залежністю від стимулюючих засобів. Або інший, не менш поширений варіант: перехід до емоцій більш низького ґатунку, тобто до неприємних. До негативних емоцій можна звикнути досить швидко і отримувати від них своєрідне задоволення. Людина шукає не просто видовищ, а видовищ з насиллям, жорстокістю, вбивствами, не просто бореться і перемагає, а перемагає підступно, заради насилля і приниження супротивника. В.Франкл писав з цього приводу: "Поведінка такої людини подібна до поведінки наркомана: щоб задовольнити свою жаждобу відчуттів, вона шукає струсу, такий нервовий струс породжує ще більшу жаждобу гострих відчуттів, і людина змушена кожного разу збільшувати їх дозу".¹²⁴ Розмаїті жанри масового

мистецтва – бойовики, триллери, мелодрами – розраховані у першу чергу на збудження емоцій. Вони існують для того, щоб вдовольняти емоції. Одне вдоволення тягне за собою друге. Людина звикає споживати чужі емоції, стає залежною від джерел споживання. Отже, людина спостерігає трагедію у художньому творі, гаряче співчуває, проливає гіркі сльози. Чи збагачується при цьому її душа? Якщо при сприйнятті твору збуджувались лише емоції, то найкращий результат, можливий при такому сприйнятті, – це відчуття катарсис, тобто очищення. Але дуже часто при повному виключенні розуму не відбувається навіть очищення. Через внутрішній світ людини проноситься емоційна буря, лишаючи після себе порожнечу, спустошеність і бажання знову повернутись до емоційного збудження. Тому масове мистецтво майже ніколи не збагачує душу, і дуже часто – розбещує. Емоції, які ми переживаємо під час сприйняття творів мистецтва, здатні збагачувати нашу душу при одній надто важливій умові: якщо ми їх усвідомлюємо. Усвідомлена емоція – пригашена, відсторонена, зрозуміла у витоках і перебігу. Усвідомлена емоція збагачує нашу душу розширенням здатності до відчуття. Світ наших емоцій стає багатшим, глибшим, тоншим. Естетика з'являється лише тоді, коли емоція усвідомлюється, тобто вона вже пережита, відсторонена, вона стала предметом споглядання. Саме ж споглядання “не знає боротьби і конфлікту”,¹²⁵ – вважав Бердяєв. Або ми емоцію переживаємо (тоді мова йде лише про якусь форму життя, а не про мистецтво), або ми її усвідомлюємо (усвідомленню передує споглядання). Третього не дано. Мистецтво – це не просто світ емоцій, це світ трансформованих емоцій, світ образів, а кожен художній образ народжується одним, єдино можливим способом: внаслідок усвідомлення пережитої емоції.

Повернемось до проблеми сприйняття творів модернізму. Очевидно, що роздратування публіки, яке завжди викликали твори модерністів, значною мірою слід пояснювати тим, що ці твори не дають можливості “розгулятись” емоціям. Як би ми чудово не розуміли весь глибинний трагізм Ф.Кафки, В.Набокова чи А.Платонова, важко уявити собі читача, який проливав би сльози, читаючи їх найтрагічніші твори. З іншого боку, важко уявити, щоб читач хапався від сміху за боки, читаючи котрийсь з комедійних фарсів модернізму. Трагедія і комедія так щільно з'єднуються, так змішуються і активно взаємодіють, що читач, ледве посміхнувшись, одразу спохмурніє, ледве змахнувши сльозу, посміхнеться. Поринути у вир якоїсь емоції просто нема змоги: сміх і сльози взаємодіють і знейтралізують кожен сильний ефект. Твори модернізму найперш привертають увагу утрудненою формою. Саме вона стає нездоланною перешкодою для контакту міжтвором і читачем. Проблема зумисне утрудненої форми цікава не лише у філологічному, а й у психологічному аспекті.

УТРУДНЕНА ФОРМА І ПСИХОЛОГІЯ ЇЇ СПРИЙНЯТТЯ

Л.Виготський, створюючи у 20-і роки свою психологію мистецтва, не обійшов також увагою нове мистецтво. Очевидно, що він намагається поєднати всі сучасні концепції літературознавства і використати їх для поглиблення власної психологічної концепції. Однак

надбання формальної школи викликають у нього не менший спротив, ніж теорія сублімації. Недолік теорії формалістів, вважає Виготський, у тому, що вони недооцінюють психологічний вплив матеріалу (тобто змісту мистецтва). Вчений надає перевагу поглядам М.Бахтіна, власне, використовує концепцію Бахтіна про зміст і форму мистецтва, зокрема, його думку, що “художня творчість, якщо її визначати стосовно матеріалу, є його переборенням”,¹²⁶ вважає, що “художник завжди формою переборює зміст”.¹²⁷ Виходячи з цього, Виготський пропонує прочитання деяких творів у плані психології сприйняття. Дуже чітко, на погляд вченого, процес переборення змісту формою виявляється у творах І.Буніна, зокрема, в оповіданні “Легкое дыхание”. Маючи перед собою твір, який демонструє зумисне утруднення форми, Виготський потрактував його як приклад боротьби змісту і форми. Звичайно, зміст і форма – антиномія. Завжди є елемент змагання, протистояння і навіть переборення. Але якщо пам’ятати про мету цих змагань, то важко погодитись з тим, що художнє досягнення з’являється там, де форма подолає (переборє) зміст. Очевидно, зміст шукає адекватної форми і під час цього пошуку змагається з формами невідповідними, випадковими, застарілими тощо. Зрештою, життєвий матеріал сам по собі має якесь оформлення, а отже ця форма теж претендує на існування при художньому втіленні. Своєрідність оповідання Івана Буніна “Легкое дыхание” полягає в тому, що весь сюжет його викладений з самого початку кількома реченнями. Це загалом ознака бунінської композиції. Наперед відомо все, що відбудеться. А потім йде оповідь... ні про що (пейзажі, поезія).¹²⁸ Виготський пише: “Але якщо з самого початку автор ставить нас перед могилою і якщо ми весь час узнаємо історію мертвого життя, якщо далі ми вже знаємо, що героїня була вбита, і лише після цього дізнаємось, як це сталось, – для нас стає зрозуміло, що ця композиція несе у собі послаблення тієї напруги, яка властива для цих подій, взятих самих по собі”.¹²⁹ Так, напруга послаблюється: автор заважає читачеві плакати над нещасливою долею чарівної дівчини. Це можна також назвати погашенням ефекту катарсису. Замість того, щоб зануритись у трагедію (життєві події, які покладені в основу твору, трагічні), пережити катарсис, читач відволікається на якісь не стосовні сюжету думки. Якщо форма переборює зміст і гасить напругу (тобто трагізм) життєвих подій, то це означає, що автор не тільки не прагне здобути ефект катарсису, а навпаки: намагається такому сприйняттю запобігти. Мета оповідання Буніна визначається не процесом переборення змісту формою, а намаганням вказати читачеві на інший зміст подій, відволікти від звичного змісту, який читач сприйняв би, якби спостерігав події безпосередньо, у житті, а не у творі мистецтва. Заважаючи читачеві переживати катарсис, автор демонстративним жестом ставить між подіями і читачем екран, який скеровує погляд читача у потрібне авторові місце. Оповідь цікава не подіями (будь-яку можливість зацікавитись подіями самими по собі оповідач знищує), а авторським баченням цих подій. Читача повинно вразити, що подібний сюжет (Виготський слушно кваліфікує його як “життєву муть”) можна сприймати таким чином! У фокусі зображення не життя (у такому випадку мета – катарсис), а погляд на життя автора, письменника Івана Буніна. При такій композиції його неможливо оминати, не помітити. Автор силоміць хапає читача за комір і каже: годі проливати сльози, краще подумай, над чим саме ти проливаєш сльози. Згадуючи статтю Ортеги-і-Гасета, можна сказати, що автор примушує читача дивитись не на пейзаж за вікном, а на скло вікна,

в якому ледь помітною тінню відбилась неповторна індивідуальність митця. Якщо при наслідуванні, передаючи зміст життєвих подій, митець ховається за ними, то тут він виступає наперед. Він надає подіям іншої форми, аніжта, яку події мали у життєвому перебігу. І в такому разі нова форма має інший зміст, котрий вступає у суперечність вже не з формою, а з життям. Змістом твору стає авторське бачення події. Це ж саме бачення надає подіям відповідної форми. У будь-якій життєвій події існує зміст і форма. Мистецтво не подвоює їх, а створює щось інше, відсутнє у житті. І не лише тоді, коли використовує якісь фантастичні, умовні форми, а завжди; тільки вступивши у суперечність з життям, мистецтво стає мистецтвом.

Утруднена форма має різну міру умисності. У найпростіших випадках (твори, які ми сприймаємо загалом як реалістичні, але своєрідні) це безсюжетна проза або послаблення епічного сюжету в прозі. Оскільки сюжет утримує (оформлює) велику кількість матеріалу, його послаблення завжди є загрозою для цілісності твору. Якщо великий за обсягом текст не має стрижня у вигляді гостроконфліктного сюжету, він може розсипатись на окремі сюжети, оповіді, замальовки. Власне, така форма теж у процесі історичного розвитку жанрів канонізувалась. Але тим очевиднішою стала оформлююча, цементуюча роль сюжету для великого твору. І все ж на якомусь етапі, разом зі становленням модернізму, митці все частіше почали нехтувати традиційним сюжетом і навіть шукати, як Бунін, способи його нейтралізації. Чим викликаний цей процес? На поверхні літератури він відбився у першу чергу тим явищем, яке ще на рубежі століть отримало назву ліричної прози.¹³⁰ Очевидно, що автори, які послаблювали сюжет і тим самим ставили під загрозу здатність твору тримати у напрузі емоції читача, переслідували одну мету: намагались приспособити прозу для тих цілей, яких раніше домагалась поезія. Відбувалась переорієнтація прози з зображення на вираження. Відвойовувала позиції проза, для якої головне – авторський самовираз. Ця проза сприймається так само, як поезія: її читати важко. Вона вимагає особливої зосередженості і напруженої внутрішньої роботи. Чим глибше усвідомлює автор, що його мета – самовираз, тим послідовніше він буде шукати форму, що здатна відволікти від життєвого змісту подій і спрямувати сприйняття до авторського бачення цих подій. Утруднена форма не могла не стати прикметою модернізму, мистецтва свідомо суб'єктивного, егоцентричного: лише утруднена форма здатна бути відображенням неповторної особистості митця (проста форма, доступна для сприйняття – це форма для всіх, форма, яка здатна відображати спільне і не може втілити особливе).

Оповідання В.Набокова “Возвращение Чорба”¹³¹ з першого погляду можна поцінувати як реалістичне: воно життєподібне, у ньому нема очевидної умовності, фантастики і парадоксів. Загалом воно багато чим нагадує оповідання Буніна “Легкое дыхание”, і так само його хочеться визначити як ліричну прозу. І все ж, особливо після уважного читання, можна помітити, що визначення “лірична проза” не покриває весь текст. З одного боку виглядає щось зайве, з іншого – відчувається відсутність чогось необхідного. Як і в ліричній прозі, тут багато описів природи і мало подій. Але, на відміну від ліричної прози, автора наче нема, він не нав'язує своєї присутності, нічим не привертає уваги до своєї персони. Оповідь послідовно ведеться від третьої особи. Водночас ця третя особа, така універсальна у класичній прозі, – всюдисуща особа, для якої вільний вхід у внутрішній світ будь-якого героя у

будь-яку мить, тут поводить себе дуже скромно, дозволяє собі вільний вхід лише у внутрішній світ одного героя та й то тільки у станах, прив'язаних до однієї події. Чим уважніше читаєш оповідання, тим більше у ньому знаходиш суперечностей. Виявляється, на перший погляд таке звичайне, воно не хоче, щоб його читали, як звичайне. Читаємо з самого початку: "Супруги Келлер vyšли из театра поздно. В этом спокойном германском городе, где воздух был чуть матовый, и на реке вот уже восьмой век поперечная зыбь слегка тушевала отраженный собор, Вагнера давали с прохладцей, со вкусом, музыкой накармливали до отвалу"(с.283). Перше речення побудоване так, щоб викликати асоціацію з класичним початком класичної прози: рекомендація героїв, ситуація, можливо, зав'язка події. Але друге речення одразу збиває зі взятого тону. Вже ми думаємо не про те, куди і навіщо підуть Келлери після театру, а про те, що восьме століття хтось (хто?) спостерігає, як брижиться вода у каналі, створюючи мінливу і вічну картину буття. А хто це сказав про повітря, що воно – матове? А хто вважає, що тут Вагнера дають прохолодно, зі смаком (це що – одне і те ж? синоніми?). Читаючи далі, одразу переконаємось – подружжя Келлерів не схильне до поезії. Ніхто з них не сказав би, що повітря матове, певне, вони навіть не зрозуміли б, про що йдеться, якби таке почули. Оповідаючи про своїх вигаданих героїв, автор ніби на кожному кроці кидає їх напризволяще, позбавляє голосу. Автор ніби забуває, про що це він щойно мірився розповідати, і починає робити те, що любить робити найбільше: перетворювати дійсність на образи, яскраві, вражаючі, завжди несподівані.

Отже, вже на першій сторінці ми бачимо, як автор нехтує сюжетом, відволікаючись на сторонні речі, які ніякого відношення до сюжету не мають. Якщо у Буніна у згаданому вище оповіданні з допомогою описів приглушується трагізм подій, то тут навпаки, трагізм проступає поступово, досягаючи вищої напруги у кінці твору. Але ця напруга формується не завдяки сюжету, а всупереч йому. Сюжет, як і в "Легком дыхании", тут неабиякий. Автор нехтує матеріалом, який міг би добре послужити для ефекту катарсису. Герой оповідання Чорб одружився з дівчиною, яку дуже кохав, поїхав у весільну подорож там, внаслідок трагічного випадку, втратив молоду дружину. Уявімо собі, що хтось (очевидець або через другі руки) розказав нам таку історію. Просто стисло виклав зміст події, як це зробив і Набоков. Вона навіть у такому вигляді здатна викликати співчуття, збудити наші емоції (так само, як історія Олі Мещерякової у Буніна). А якщо її розгорнути, оживити героїв, зробити їх симпатичними і близькими читачеві, якщо наповнити подію яскравими, вірогідними деталями? Вийде вражаюче, чи не так? Море сліз можна виточити з читача (читачки принаймні) таким сюжетом. Треба сказати, що Набоков раз-у-раз, ніби згадавши закони жанру, трохи інтригує читача. На початку ми бачимо, як Чорб підходить до будинку Келлерів і каже покоївці, що донька Келлерів хвора. Звістка, передана покоївкою, страшенно обурила батьків. Ми дізнаємось, що молодята (весілля відбулось всупереч волі Келлерів) поїхали у подорожще місяць тому, втекли з весілля і не давали батькам жодної звістки. Тепер, повернувшись з хворою дружиною, Чорб не привіз її до батьків. Все це досить дивно, загадково. Але автор інтригує читача ледве кілька речень. Все одразу пояснюється: "Но, конечно, они ошибались, думая, что дочь их больна. Чорб так сказал горничной просто потому, что это было легче всего выговорить. На самом деле он вернулся из-за границы один и только теперь

сообразил, что ведь придется все-таки объяснить, как жена его погибла, и почему он ничего не писал”(с.284). Цікаво, що саму головну подію автор змалить до неможливості, описуючи її навіть не одним реченням, а одним зворотом у реченні. Але робить це так майстерно, що у читача по тому не виникає ніяких запитань: “...в весенний день на белом шоссе в десяти верстах от Ниццы она, смеясь, тронула живой провод бурей поваленного столба...”(с.284). Тут нема місця для домислів. Читач не шукатиме винуватців смерті, таємного змісту чи схованих причин події. Просто несподівана, нагла смерть у розквіті життя. Хіба так не буває? Буває, зітхне читач з відчуттям, що його дещо ошукали. Така подія, а він і оком не встиг зморгнути, не те що поспівчувати як слід! Взагалі, в оповіданні Набокова все ніби перевернуте догори коренем. Там, де, за звичними прикметами, має відбутись щось, читача швиденько, попід руки, проводять мимо, а там, де наче зовсім голе місце, придивишся уважніше і знайдеш скарб. Переконавшись, що велика трагічна подія вже позаду, а оповідь все ще попереду, читач мимоволі почне вгадувати, про що йтиметься. Деяку інформацію мимохідь він вже отримав: читач знає, що батько коханої дружини Чорба, Келлери, не люблять зятя, а він відповідає їм тим самим. От навіть не повідомив про смерть доньки. Може, далі сюжет розгорнеться у війну Чорба з Келлерами? Справді, протистояння Чорба і Келлерів невдовзі чітко окреслиться. Вони – респектабельні представники вищого прошарку суспільства, він – бідний емігрант без певного заняття (літератор, як і більшість героїв Набокова). Вони – прагматики, люди обмежені і бездуховні, він – романтик, поет, для якого головне у житті – цінності духу. Протистояння варте того, щоб його розгорнути. Але і тут читача буде обдурено: Чорб і Келлери зустрінуться один раз, в останньому епізоді, і ми навіть не дізнаємось, що ж вони скажуть одне одному після всіх подій. Помітивши, що Келлери надовго зникли з поля зору, і що мова надто затрималась на тому, як Чорб блукає по місту, читач нарешті згадає назву оповідання і здогадується, що тут на першому плані почуття Чорба. Хоча, знову-таки, дуже дивно, чому автор зосередився на них тільки тепер, коли минуло стільки часу після трагічної події? Якщо вчасно не поставити собі цього питання, можна пропустити речення, яке є зав’язкою сюжету, але не того, про який ми дізнались і який відбувся у зовнішньому світі, а сюжету, який цілком розгортається в ірраціональній площині. На поверхні цей сюжет проступив двома чи трьома вчинками, які сторонні не змогли б пояснити. Чорб не дочекався поховання дружини, не сповістив про смерть батькам. Кинувши тіло чужим людям, він починає подорож у зворотньому напрямку: відвідує всі місця, де вони встигли побувати з дружиною перед її смертю. Для оточуючих людей така поведінка Чорба – свідчення неймовірної черствості або неприємне дивацтво. Що ж насправді спонукало Чорба? “Ему казалось, что если он соберет все мелочи, которые они вместе заметили, если он воссоздаст это близкое прошлое, – ее образ станет бессмертным и ему заменит ее навсегда”(с.284-285).

Намірившись створити ідеальний образ жінки, яка загинула, Чорб намагався позбутись трагедії. Це йому частково вдалося: ми застаємо його у стані отупіння, він нагадує людину, яка бореться з болем у душі наркотичними засобами. У місті, з якого сюжет почав свій рух, він має і завершитись. Чорб спланував ночівлю у тому жотелі, де він перебув свою першу ніч з молодою дружиною. У готелі з сумнівною репутацією молодята провели ніч

цноти. Ця ніч – символічна, уособлення стосунків, коли дух панує над тілом. Саме тому Чорб і вирішив, що ідеальний образ зможе замінити йому реальну людину. Якщо головне – дух, то можна обійтись без тіла? Принаймні, досить уяви про нього. Ніч мусить бути повторена, вона мусить допомогти Чорбові досягти поставленої мети: втішитись ідеальним образом коханої дружини так відчутно, щоб зникла біль втрати. Тільки для того, щоб допомогти уяві зіграти свою роль у сюжеті, Чорб запросив на ніч першу-ліпшу повію, яка трапилась йому на шляху. “Спала она не больше часу: ее разбудил страшный истошный вопль. Это крикнул Чорб. Он проснулся среди ночи, повернулся на бок и увидел жену свою, лежавшую с ним рядом. Он крикнул ужасно, всем животом. Белая тень соскочила с постели. Когда она, вся дрожа, зажгла свет, – Чорб сидел в спутанных простынях, спиной к стене, и сквозь растопыренные пальцы сумасшедшим блеском горел один глаз”(с.289). Читач непомітно занурився у дивний стан Чорба і тепер разом з ним змушений пережити трагедію. Трагедія, як рана, раптом відкрилась у душі Чорба – саме тоді, коли він сподівався остаточно збороти її. Крикнув він (животом, з глибини ества) від жаху. Він, побачивши раптом померлу дружину поряд живою (те, чого він і домагався), відчув не полегшення, а жах. Саме у цю мить його, як блискавкою, пронизала наскрізь здогадка: він усвідомив, якою може бути ціна за обезболення. Втеча від болю – втеча у світ, де нема різниці між мертвим і живим. Це – божевілья. У ситуації з захлившим пробудженням Чорба сходяться і виявляються всі таємні ниточки оповіді. Це кульмінація, емоційно найбільш насичений епізод і злам сюжету, це також фінал. І саме у цій сцені читач усвідомлює, який сюжет був головний у всій історії. Трагічна смерть молоді жінки під час весільної подорожі – експозиція сюжету, який розгорнувся у внутрішньому світі Чорба. Його зав'язкою стала безумна затія Чорба позбутись трагедії способом заміни реальної людини ідеальним образом. Завдяки тому, що Чорб досяг мети, справді зміг зробити уявну присутність дружини реально відчутною, він пережив потрясіння, сутність якого – в усвідомленні вибору, який завжди постає перед людиною у складні періоди життя. Трагедія мусить бути пережита з розплющеними очима. Біль треба перетерпіти, виносити у душі. Інший шлях – збування трагедії, втеча від болю – це шлях згубний, шлях у морок темного царства, це зрада себе і того, чию втрату пережив. Але епізодом пробудження Чорба оповідання не закінчується. Ще серед ночі до готельної кімнати вдеруться збуджені, знервовані Келлери і побачать там разом з Чорбом замість дочки незнайому повію. Цю сцену Набоков не покаже читачеві, вона відбудеться за дверима. Читач буде слухати тишу разом з повією і готельним службовцем стоячи у коридорі і напружено вгадуватиме, що відбувається там, у кімнаті з трьома людьми, у кімнаті, де не пролунало жодного звуку. Божевільний крик Чорба і безкінечне мовчання трьох ворожих один одному людей рівноважуються за мірою сконцентрованості переживань. Подвоєння ситуації символізує розбіжність між подією у зовнішньому і внутрішньому світі. Остання сцена, мовчання за дверима, теж кульмінацією, зломом і фіналом сюжету – того, що пунктиром позначився на другому плані оповіді. Протистояння між Чорбом і Келлерами у цій сцені досягне апогею повної і відвертої ворожості. Мабуть, Келлери все життя будуть звинувачувати Чорба у тому, що сталося. А Чорб не зможе і не намагатиметься пояснити, чому так вчинив. Келлери і Чорб втратили людину, однакову близьку їм усім. Але чим глибша трагедія втрати,

тим більша безодня нерозуміння лягає міжлюдьми. Трагедія робить людину трансцендентно самотньою. Занурення у трагедію утворює мур навколо людини, заважає їй побачити і прийняти біль інших людей. Чорб у своєму горі знехтував звичайними людськими обов'язками і завдав додаткового болю іншим. Келлери, звинувачуючи Чорба, позбавляють його права на світлу пам'ять про загиблу і теж додають йому болю. Під час свого експерименту Чорб втратив здатність до співчуття: це також виявляє остання сцена. Він усвідомив це під час мовчання, він лише тепер здогадався, що Келлери теж втратили, що їх трагедія не менша, а можливо, і більша, ніж його, бо вони ніколи не усвідомлять того, що сталося, а отже і не зможуть отямитися від заданого життям удару. Трагедія, якщо вона не усвідомлена, а заглушена, нівечить внутрішній світ людини, завдає йому непоправної шкоди. Усвідомлена трагедія, осягнута у всій її глибині, вивищує людину. Чорб спокусився втечею від трагедії і розплавився за це: пережив її вдвічі посиленою. Але він утримався на краю безодні, усвідомив через потрясіння трагізм буття, і відтепер трагедія не заважатиме йому жити.

Як показують наведені епізоди, Набоков вміє малювати подію і характер так, що вони здатні глибоко вражати читача. Але він робить це мінімальними дозами, ніби шкодуючи читача, ніби весь час тримаючи його почуття під контролем. Замість того, щоб побудувати весь твір як низку таких вражаючих, психологічно відчутних епізодів, тим самим тримаючи читача у максимальному напруженні, письменник ніби бавиться описами. "Небо в те пасмурные, прелестные дни бывало тускло-белым, и, посреди черной мостовой, ветки отражались в небольшой луже, похожей на плохо промытую фотографию" (с.286). Біля кожної такої фрази треба зупинитись, треба зосередитись, сфокусувати свій погляд, щоб зрозуміти, чому і зв'язку з чим сказано такі дивні слова, які так глибоко проникають у душу, далеко від сюжету заманюючи нашу уяву. Водночас саме ці образи, густо насичуючи текст, примушують нас дивитись на світ іншими очима. Завдяки образам ми непомітно полишаємо башту власної суб'єктивності і занурюємось в іншу суб'єктивність, надійно сховану від нас у повсякденному житті.

Епізод, подія – це те, що відбувається у зовнішньому світі. Завдяки їм ми маємо можливість здогадуватись, що саме почувають люди, здійснюючи той чи інший вчинок. Але ми ніколи не знаємо про це напевне. Класична література (романтична і реалістична) привчила нас пов'язувати події у зовнішньому і внутрішньому світі як дзеркало і відбиток або як причину і наслідок. Навіть тоді, коли головний драматизм автор зосереджує у внутрішньому світі героя, він намагається оточити його подіями, які б могли виправдовувати кожен емоційний імпульс героя. Достоевський, при його поглибленому психологізмі, не випадково тяжів до детективної сюжетності: він інстинктивно шукав рівноваги для тієї напруги, яка концентрувалася у внутрішньому світі героїв. Якщо внутрішній драматизм не зумовлює зовнішніми подіями, він втрачає свою вірогідність. Читач не сприйме і не прийме трагедію, навіть яскраво змальовану, коли вона не виправдана подіями, які, з погляду читача, заслуговують на подібне сприйняття. Принаймні, коли виникала розбіжність між подією і почуттям, автор мусив витратити багато зусиль на переконування читача у тому, що такі події можна так сприймати, або утверджуючи право героя на таке сприйняття. Тому психологізм класичної літератури, навіть у кращих її зразках, – це універсальний психологізм,

штрихи до загальнолюдської психології. Різниця зосереджувалась у долі, у сюжеті, зумовлювалась збігами, випадками чи фатальними обставинами.

Письменники відтворювали психологію закоханого, матері, воїна, злочинця тощо – будь-якого закоханого, будь-якого злочинця. З одного боку, читач легко занурювався у цю психологію, бо вона цілком відповідала його уявленню про психологію злочинця чи когось іншого. Водночас читач легко відмежовувався від будь-якого героя, який не давав підстав для симпатій: він не відчував нічого подібного, а значить, він нічого спільного з психологією злочинця не має. Є такі окремі люди, злочинці, у них така собі злочинна психологія. Читач сприймав злочинця у психологічному плані точнісінько так, як він сприймає його, сидячи у судовій залі. Ось злочинець (бажано, щоб злочинство було очевидне, але й невідповідність образу злочинця влаштовує: маскується, мовляв), а ось я, невинна людина. І хоча народна мудрість вчить від в'язниці не зарікатись, мало хто здатен погодитись з тим, що мешканці в'язниць – такі самі люди, як і всі інші добропорядні громадяни. Викриття героя у класичному мистецтві – це акт демонстративного зривання маски. Герой може виглядати, як і всі нормальні люди, може поводити себе точнісінько так і жити, як всі, але він має злочинну психологію, і письменник – це вищий судія, який бачить цю злочинну психологію і покликаний зробити її очевидною для всіх. Чим послідовніше відмежовується автор від психології окремих героїв, тим очевиднішим стає, що тут психологія взагалі не потрібна. Злочинці світової літератури мають однакову психологію, надто узагальнену, а тому мало вірогідну. Вірогідна психологія вимальовувалась лише там, де автор наближався до героя, усвідомлював спільність своєї і його психології. Тому мало хто утримувався від спокуси нагородити такого героя щедрими дарами, зробити максимально привабливим. Кожен автор, який намагався викликати у читача співчуття до непривабливого героя, свого часу був революціонером, він вступав у боротьбу з певним культурним канонам. Однак світове письменство, чим ближче до нашого часу, тим певніше йде по цьому шляху. Недарма ганьблений сучасниками Достоевський (людина з хворою психікою і тому з ненормальними героями) був високо поцінований ХХ століттям: він першим вступив у світ не вигаданої, а реальної психології, першим висловив здогадку, що чіткої межі міжзлочинцем і не-злочинцем не існує, особливо у психологічній площині. І ще. Завдяки Достоевському стало зрозуміло: автор здатен наділити вірогідною психологією своїх героїв, але ця вірогідність забезпечується відповідністю психології автора. Не пережите автором – психологічно невірогідне, умовне.

Письменники-реалісти, особливо у другій половині ХІХ століття, любили створювати розмаїття соціальних типів і наділяти їх різноманітною психологією, впевняючи себе і читачів, що тут працює всемогутня уява та геніальна інтуїція. Чоловік охоче змальовував почуття жінки, особливо у таких ситуаціях, які він ніяк не міг пережити із-за своєї природи. Іноді картини виходили переконливі, в тому числі у психологічному аспекті. Але якщо придивитись уважніше, скажімо, до почувань Наташі Ростової чи Анни Кареніної у Л.Толстого, неважко побачити, що ми маємо справу з сурогатом, а не реальною психологією. Психологічна відчутність виникає завдяки тому, що Толстой наділяє героїнь власними почуттями, щедро ділиться з ними особисто пережитим (психологія митця глибоко споріднена з психологією жінки, про що неодноразово писали психологи ХХ століття). Там, де він змальовує те,

що пережити не міг, одразу з'являється ледь вловима умовність, схематизм. Усі жінки, які народжують дитину, почувають одне й те ж саме. Більш того, багато хто з чоловіків відчуває щось подібне, особливо митець, для якого твір – дитина. Водночас ми повинні усвідомити: кожна людина відчуває це по-своєму, інакше. Реальна психологія (психологізм у мистецтві) починається там, де мова йде про внутрішній світ конкретної, неповторної особистості. Людина неповторна не лише обличчям, вона неповторна ще більш своєю психікою. Відтворення цієї неповторності – це і є психологізм. Письменники-модерністи відрізняються від митців попередніх епох тим, що не намагаються видати умовну психологію за реальну. Вони чітко поділяють героїв на умовних (змальованих одним штрихом, зовні, таких, що бачаться читачем лише у зовнішніх проявах) і психологічно вірогідних, а отже таких, що мають психологію, спільну з авторською. Д.Лихачов назвав роман Б.Пастернака духовною автобіографією,¹³² маючи на увазі те, що герой, біографічно чітко відокремлений від автора, за своєю внутрішньою сутністю є відображенням автора. Це ж саме можна сказати про взаємини героїв і автора у творчості всіх інших письменників-модерністів. Або автор тримає героя на віддалі, не намагається змальовувати його почуття, або занурюється у внутрішній світ героя і тоді наділяє його особисто пережитим. “Все пережите пережито самостійно, воно належить єдності, яка утворює індивіда”,¹³³ – ось що усвідомили кращі митці нового часу.

Сюжет інформує про події. Хочемо ми того чи ні, але ми сприймаємо події у художньому творі так, як ми сприйняли б їх у реальному житті. Коли життя складається так, що ми якусь подію раптом бачимо в іншому світлі, не так, як сприймали її до цього часу, це справжній переворот внутрішнього стану. Це завжди вражає, з цього моменту починається новий відлік часу в еволюції індивіда. Автор описує якусь подію завжди з наміром дати їй тлумачення, що тією чи іншою мірою входить у суперечність із традицією. Від того, наскільки йому вдалося примусити читача дивитись на події іншими очима, залежить художність твору. Це дуже складне завдання. Мало хто з митців, лише найбільш талановиті, береться його вирішувати. Більшість йде по легшому шляху: просто шукає той життєвий матеріал, який ще не освоєно художньою думкою. Або вражає читача сюжетом, де концентрація життєвих подій не дає можливості відволікатись на їх осмислення (осмислення завжди дасть один і той самий результат: бачення читача і автора збігались до писання-читання твору і після нього). Ми всі добре знаємо, що має почувати людина в такій і в такій ситуації, бо знаємо світ власних емоцій, і нам не важко уявити себе на місці героя будь-яких подій. Подія сама по собі, вчинок сам по собі не примусить нас почувати інакше, ніж ми завжди чуваємо. Про те, що кожен відчуває одне і те ж інакше, ми знаємо, але лише теоретично. Практично ж відчувати інакше, як тось, нам зовсім не хочеться. Нам цілком комфортно у світі наших власних емоцій. В оповіданні Набокова герої, подружжя Келлерів і Чорб, втратили одну й ту ж людину: батьки єдину дочку, чоловік кохану дружину. Вони переживають трагедію. Але наскільки відрізняються їх емоції! Набоков навіть не намагається наблизитись до реальних почуттів подружжя Келлерів: він усвідомлює, що не знає, не може знати, як саме вони переживають трагедію, бо це люди зовсім іншого складу, у них інша психологія, яка не має майже нічого спільного з психологією автора. Але Набоков низкою красномовних штрихів дає зрозуміти: за глибиною і обсягом трагедія Келлерів,

можливо, не поступається трагедії Чорба. Та їх трагедія лишиться за завісою (за дверима). А от трагедія Чорба, героя, близького автору, проступає, об'єктивується у творі з усією властивою їй неповторністю. У процесі читання ми занурюємось у цю трагедію, ми переживаємо її, чітко усвідомлюючи різницю між нашими почуттями і почуттями цієї людини. І ще ми усвідомлюємо: все, описане в оповіданні, – вигадане за формою (сюжетно, образами) і не вигадане, повністю достовірне на рівні психологічному. Глибоко відчувши стан Чорба, ми розуміємо: це неможливо вигадати, це треба пережити. І пережити це могла одна-єдина людина – автор твору. Чорб, такий вірогідний і психологічний у своєму переживанні трагедії, в усьому іншому лишається для нас образом досить розмитим. Він не об'єктивується як людина, окрема від автора. Чорб – це герой без зовнішності, без характеру, майже без біографії (кілька штрихів до неї дають зрозуміти, що вона наближена до авторської). Це герой, індивідуальність якого ніколи не досягне такого втілення, щоб відділитись від автора. Автор і не ставить такої мети. Він не відпустить на волю жодного зі своїх героїв (виплечаних, наділених особисто пережитим) – жити власним життям, уособлюючи якість явище, як герої письменників-реалістів. Тут герой необхідний авторові для іншої цілі: він мусить бути універсальною формою, в яку автор може покласти той чи інший зміст, залежно від конкретної мети твору. Тому всі головні герої Набокова, як і герої А.Белого, Б.Пастернака, А.Платонова, М.Булгакова, В.Винниченка, В.Підмогильного, М.Хвильового, І.Багряного і багатьох інших письменників, подібні в усіх їх творах. Звичайно, головним героєм твору (таким, що рухає сюжет) може стати й авторський антипод. Але тоді він не матиме ніякої психології. І обов'язково десь на другому плані з'явиться герой, який непомітно прибере до рук всі ниточки оповіді, як Майстер у романі М.Булгакова. Придивившись до цього, як правило, не надто чітко окресленого зовні героя, читач виявить його спорідненість з автором. Читачів, навіть професійних,¹³⁴ дратує, чому у романі Б.Пастернака деяким епізодичним героям приділено безліч уваги, якийсь їх стан чи настрої описано з усією можливою деталістю, а з іншого боку – ні слова не сказано про почуття багатьох з тих героїв, які постійно присутні у сюжеті. Ту ж претензію можна виставити багатьом іншим митцям. Це непомітний критерій поділу героїв у модерністському романі. Тут є герої, які покликані нести навантаження авторського самовиразу (вони, без уваги на роль у сюжеті, завжди психологічно відчутні), а є всі інші герої, які рухають сюжет. Цей поділ не повторює поділ класичних творів на позитивних і негативних (близькі автору – позитивні). У творах модернізму цей критерій частіше зовсім відсутній (хіба що він осмислюється сам по собі). Тут діє психологічний критерій поділу: одних героїв автор знає зсередини (наділивши особисто пережитим), інших – лише у зовнішніх проявах. Навіть якщо ці люди чинять погано, зображення і найбільш непривабливих вчинків не можна кваліфікувати як викриття. Автор утримується від оцінки. Він усвідомлює, що не знає психології вчинку, він цього не пережив. Тому нехай судить інший судія. Цілком можливо, що, занурившись у психологію людини, яка чинить погано, ми зрозуміємо її настільки, що повністю виправдаємо. Ми зрозуміли, чому Чорб не сповістив батьків про смерть їх доньки, ми переконались, що трагедія впала на нього надто несподівано і закрила весь світ. Тому ми не засуджуємо Чорба, як це зроблять інші, Келлери у першу чергу, – ті, кому невідомі переживання Чорба.

У цьому плані симптоматичне прочитання деяких класичних творів модернізму радянськими літературознавцями. Розмову про модернізм у зарубіжній літературі не можна було оминати, як це робилось стосовно радянської, в якій наче й не існувало модерністських творів взагалі, а лише реалістичні та романтичні. Але зарубіжних авторів можна було так само не оприлюднювати, як і власних: у такому разі читачеві нічого не лишається, як вірити на слово тим, хто читав. Роман Д.Джойса “Улісс”, незважаючи на повну відсутність будь-якої ідеології, не друкували аж до кінця вісімдесятих років. Але науковці писали про роман багато й охоче.¹³⁵ Не можна було оминати цей епізод в історії європейської літератури: надто голосно він прозвучав. Писали, звичайно, про новаторство Джойса, про відкриття так званого потоку свідомості. Потік свідомості, як засвідчують дослідники, базується на двох прийомах у зображенні внутрішнього світу героя: на монологізмі і калейдоскопізмі. Якщо добре подумати, то нічого принципово нового тут нема. Внутрішній монолог – відкриття давнє, калейдоскопізм – прийом теж, можна сказати, завчений. Крім того, саму ідею потоку свідомості Джойс запозичив у А.Бергсона, який на рубежі століть зробив відкриття неперервності психічних процесів.¹³⁶ Словом, Джойс наче і новатор, навіть революціонер, а ближче підступи – лише вміло використав традиційне. Звісно, методологія радянських науковців добре відпрацьована і цілком певна: нема такого письменника, який би утворився з повітря. Добра частка творчості найсміливішого новатора – добре осмислена традиція. Але річ у тім, що новаторство – річ не менш певна і настирлива, ніж традиція. Якщо з митця не починається нічого такого, що до нього не існувало, він не зможе посісти поважне місце в історії будь-якої культури. Талант виявляє себе не у поштивому ставленні до традиції (це приходить значно пізніше), а у змаганні з каноном. Тому внесок митця у культуру буде під сумнівом доти, доки ми розбірливо не вкажемо на його відкриття. Джойс відкрив потік свідомості – цього не можна не констатувати хоча б по ознаках подальшого розповсюдження цієї форми, яку, скільки не тлумач про її традиційність, ні з чим не порівнюєш. І Джойс рухався у цьому напрямку свідомо, перебуваючи у руслі загального розвитку літератури. Елементи подібного до Джойсового стилю ми знаходимо розкиданими по всьому обширу європейської літератури. Деякі ми можемо зафіксувати раніше, ніж з’явився “Улісс”. Наприклад, у творчості А.Белого (зокрема, “Котик Летаєв”) ми знаходимо потік свідомості з усіма вичерпними ознаками. Пальма першості у відкритті все жвддана Джойсу, мабуть, тежне випадково. Він зміг глибше за інших усвідомити знайдене і втілити його у найбільш адекватну форму. Після Джойса всім стало очевидно, наскільки традиційний психологізм був далекий від реальної психології.

“Улісс” – роман, тяжкий для сприйняття. Це свого роду знаковий твір: він зібрав усе, що тільки можливо, для відштовхування читача. Тут і слідів не лишилось від старих-добрих прийомів привабливання, інтригування, загравання, обіцянок та інших зваб, якими автори завойовували прихильність читача. Джойс пише безмежно нудний роман, роман, який не приносить ніякого задоволення, а лише самі прикроці. Це якийсь монстр, чудовисько, з яким читач змушений вже на перших сторінках вступити у виснажливу боротьбу. Джойс не тільки послідовно вилучає все, що могло б розважити читача, він послідовно навантажує текст різним непотрібом, робить його подібним до занудливої наукової монографії невідомо з якого предмету.

Щиросердні науковці першими потрапили на вудочку: почали зосереджено вивчати всі посилання і вишукувати можливі і неможливі паралелі з атичністю, нав'язані Джойсом ще у назві. До Юнга, який, на щастя, не належав до літературознавців, всі робили поважний вигляд, що розуміють і захоплюються. Юнг першим взяв на себе сміливість сказати: це неймовірно нудно. Однак, подолавши ворожість, прочитавши роман до кінця, психолог таки знайшов виправдання цій нудоті, навіть вигукнув з великим ентузіазмом: “Я вже чудово справляюся з читанням “Улісса” – вперед!”. До думки видатного психолога варто прислухатись. Ось його тлумачення роману: “Улісс абсолютно об'єктивний і абсолютно чесний, і тому йому можна вірити. Його свідченням можна довіритись так само, як могутності і марноті світу і духу. Улісс є єдиною реальністю, життям, значенням; в нього закладена фантазмагорія думки і матерії, его і не-его”. І далі: “Хто ж все-таки Улісс? Без сумніву, він символ того, що створює тотальність, єдність всіх персонажів, які з'являються в “Уліссі”- містер Блум, Стівен, міссіс Блум і решта, включаючи містера Джойса”.¹³⁷ Слід було б цей перелік не тільки завершувати, а й починати містером Джойсом, оскільки тотальність і єдність роману має єдине джерело і ґрунт: внутрішній світ містера Джойса. Джойс і тут повівся з читачем некоректно. Замість того, щоб зобразити потік свідомості привабливого героя Стівена Дедалуса, він чомусь у центр оповіді ставить подружжя Блумів. Ще Моллі так-сяк, а Блум... Не випадково В.Набоков у своїх лекціях про Джойса запевняв,¹³⁸ що це цілком розбещена людина з аномальною психікою. Справді, нічого привабливого, як не шукай, у цьому героєві не знайдеш. Джойс не міг не усвідомлювати, що головного героя читач прив'яже до автора, буде, не без підстав, вважати його другим “я”. Чому ж він вибрав для свого “я” такий непривабливий образ? Втім, якщо придивитись уважніше, Блум – людина, яка не має ніяких таких виразних вад. Швидше, він звичайний, пересічний. Коли автор детально описує емоції героя під час відвідування вбиральні, якась мимовільно почнеш відчувати до героя антипатію. Всі ходять до вбиральні, всі щось при цьому відчувають, маючи різноманітні прикраси з їжею і її травленням, але про це не писати! Намірившись зобразити внутрішнє життя звичайної людини (всі люди – звичайні) звичайного дня (майже все наше життя складається із звичайних днів), Джойс поставив перед собою неймовірно складне завдання. Справді, якщо зазирнути всередину тієї споруди (башти чи вбиральні – хто зна), яка зветься людиною, що ми там побачимо? Адже психічне життя не припиняється ні на секунду. Весь час рине кудись у якомусь невизначеному напрямку нестримний, незупинний потік. З чого він складається? Легко писати про психологію у той момент, коли людину відвідують пристрасі, коли вона мучиться вибором, космічними питаннями. Але хіба так часто це буває у нашому внутрішньому світі? А що відбувається тоді, коли нічого не відбувається? Коли ми просто живемо собі та й годі? Зупиніть себе на хвилину і проінвентаризуйте все, що було у вас зараз у голові і у серці. Ви намацаєте мільйон дрібниць, купу мотлоху. Якби це зробив хтось замість вас, зазирнувши вам усередину, а потому запропонував у якості зробленого з вас портрету, ви б, певне, обурились, сказали, що це не портрет, а карикатура. Реальна психологія реальної людини – не визначна, не велична, не потворна і не прекрасна. Реальна психологія – це виворіт, задвірки, кухня, лабораторія, це – робочі приміщення душі. Вони – не для параду, а для постійної праці. Аби досягти тієї міри об'єктивності

у зображенні внутрішнього світу, яка робить одну людину подібною до всіх людей, Джойс вибрав у головні герої звичайних людей, чоловіка і жінку, чудово розуміючи, що психологія людини загалом складається з жіночої і чоловічої сфер. Водночас усім своїм твором Джойс зробив зліпок такожі з тієї частини власної психіки, яка робить людину неповторною, не схожою на інших людей. Психіка кожної людини складається зі спільного і відмінного, кожного разу у різних поєднаннях. У процесі самоусвідомлення досягається рівною мірою одне й друге.

Утруднена форма, тобто форма, яка зумисне ускладнює сприйняття твору, сигналізує читачеві про входження у світ іншої суб'єктивності (інша суб'єктивність завжди якоюсь мірою ворожа нашій власній суб'єктивності). Увага! – каже утруднена форма – тут ти мусиш вибрати: або залишишся у панцирі свого “я” (тоді тобі нічого робити у моєму світі), або покинеш свою башту і вступиш у мої володіння. Аби це зробити (якщо тобі взагалі цікавить чиясь суб'єктивність, окрім власної), ти повинен відмовитись від звичних уявлень про речі, ти на деякий час мусиш прийняти мої правила, грати у ту гру, яку я тобі пропоную. Це не так важко і складно, як може видатись на початку. Зроби зусилля, переступи бар'єр, який відділяє тебе і мене, і ми чудово, з користю проведемо час разом. Кращим творам світової класики властива саме утруднена форма. Але романтичне і реалістичне мистецтво давало змогу читачеві оминати її, не помічаючи, не зважаючи, проходити далі, у захоплюючий світ подій, які пов'язані з автором надто опосередковано. Автор був безпорадний щось вдіяти з читачем, який нетерпляче перегортав сторінки (а там же – біль авторської душі, найдорожче, ним виплекане!) у пошуках сцени, де він дізнається, а що там далі. Існувала єдина форма, здатна змагатись з суб'єктивністю й егоїзмом читача, – лірика. Глибока філософська лірика, кращі поетичні зразки світової літератури – це теж елітарне мистецтво. Так само, як і у модернізму, у нього завжди була лічена кількість справжніх шанувальників. Модернізм почав свідомо використовувати утруднену форму в усіх жанрах, оскільки митці побачили в ній універсальний спосіб нейтралізації розважального ефекту, який несе у собі будь-яка подієвість.

Якщо глибоку лірику всіх часів читати нелегко, то поезія модерністів часто справляє враження тайнопису, шифру, іншомовності. Вже символісти спричинили суперечку з цього приводу, оскільки їх форма привернула увагу тим, що відверто ховала зміст. Не треба нічого розуміти – вчили читачів поети – поезія діє на почуття, краще, якщо вона оминатиме свідомість. Справді, тотальна символізація зображення не давала можливості вповні запрацювати уяві: вхопитись за деталь, уявити пейзаж чи портрет і милуватись ним досхочу. На початку століття, майже обвально – у 10-і роки – почалась метафоризація поезії, осмислена і канонізована у 20-і роки. Метафоризація ще певніше утруднює форму вірша, ніж символізм. Доклали руку до утруднення форми футуристи з їх вилученням традиційних елементів вірша, неологізмами і ритмічними новаціями. Але загалом саме насичення концентрованою образністю зіграло найголовнішу роль. Образ, метафора найперш, став сприйматись як квінтесенція поезії, посів головну сходинку в ієрархії структурних елементів твору. Крім того, образність стала тяжіти до парадоксальності, до шокуючої незвичності. Поети все певніше і свідоміше вступали у змагання з культурним каноном, який тисячоліттями

формував уявлення про красиве і потворне. Розглянемо сприйняття вірша з парадоксальною образністю (перша прикмета модерністської поезії) в аспекті психологічному. Для цього не треба брати навіть цілого тексту, лише образ: “Заря, как клещ, впилась в залив, / И с мясом только вырвешь вечер / Из топи. Как плотолубив / Простор на Севере зловещем! / Он солнцем давится взаглот...”¹³⁹ У цьому вірші Б.Пастернака ми з першого ж рядка вступаємо у змагання: ми мусим переступити через власне бачення картини скресання льоду. Навіть якщо ми не бачили льодоходу насправді, ми легко уявимо собі цю картину. Виходимо ми, звісно, з того, що зображення природи мусить показувати красу природи. Навіть якщо це картина стихії (грози, землетрусу тощо), вона повинна вражати величчю і грізною красою. І раптом читаємо: автор порівнює зорю з кліщем! Це шокує, здається наругою. Як? Уособлення краси, зразок краси порівняти з брідкою істотою, яка уособлює протилежне! Автор зумисне дражнить мене, це не можна сприймати так на повному серйозі, – думає читач. Але якщо він читач хоч трохи сумлінний, то мусить все ж замислитись: чи є якісь підстави для такого порівняння, чи це лише авторська примха, яка нічого не важить особисто для мене? Він пригадає собі пейзаж: ось рожевий захід, ось вода, вже майже чорна, в ній відбивається небо... Зверху – ще царство світла, дня, внизу – ніч, темрява. Промені західного сонця, відбиваючись у темній воді, наче хочуть затримати день, наче намагаються вхопитись за землю і продовжити час панування світла... Справді, ті тоненькі промені, якими небо тримається за чорну поверхню води, можуть нагадувати кінцівки якоїсь живої істоти. Якщо виявити ще одну її якість – вона чіпляється, вона присмоктується, вона проникає тоненькими шупальцями у поверхню, до якої приліпилась... Так! Виявляється, є щось спільне, підстави для порівнювання справді існують. Щоправда, знайти їх міг лише Борис Пастернак. І чого це йому прийшло в голову таке порівняння? Що не кажи, а воно є надмірним заземленням. Від краси природи нічого не лишилось. Захід сонця змальовано як щось майже потворне. Та й саме сонце... А простір? Хіба він може бути “плотолубивим”? За цим усім відчувається якась емоція... дещо незвична... Це не захват, не екстаз, не замилювання красою природи (саме такої емоції ми чекаємо у віршах, які змальовують пейзаж). Водночас ми відчуваємо, що зображена картина не є також тлом для якогось іншого переживання, здається, що пейзаж, природа сама по собі викликає в автора певні емоції. Але чому такі незвичні? Невже поет не любить природу? В цьому пейзажі є щось загрозливе, зловісне, непривабливе, відштовхуюче. Зловісна північ... Північ люди різних широт уявляють собі по-різному. Для жителів тропічних країн вона настільки віддалена, що може уявлятися тільки романтичними образами. Для тих, хто ближче до півночі, тих, хто час від часу відчуває її холодне дихання, північ сприймається інакше. Але її сніги, льодовики, безколірні завмерлі обшири, тиша, спокій – у цьому є грандіозна велич і, звичайно, своєрідна краса. Так завжди і змальовували поети північ: сувора, може, зловісна і загрозлива, але велична краса. У Пастернака величчя нема. Навпаки, природа наближена до зрозумілості, по відношенню до неї вжиті підкреслено буденні слова. Вона – не відсторонена, не мертва, а жива, до того ж, жива так, як вона жива десь там у тропіках, де вирує життя і йде щосекундна боротьба не на життя, а на смерть за існування. “З м’ясом вирвеш...” – це нагадує боротьбу хижаків. Кров, м’ясо – боротьба: закон джунглів. Тут за існування бореться день, якого ніч

виходить за межі наслідування (навчання, здобування досвіду, припадання до першоджерел тощо), – це використання традиційне, яке часто оберталося, особливо у другорядних поетів, звичайною стилізацією. Вірші молодого С.Єсеніна чи рання поезія Лесі Українки досить часто нагадують народні пісні. Власне, вони нічим не відрізняються від фольклорних творів. Згодом стилізація зникає, елементи народної поезики ніби розчиняються в авторській поезиці, стають її органічною частиною. І зовсім інший тип взаємин з народною творчістю виникає тоді, коли авторська поезика сформована і усвідомлена в її своєрідності. Тоді у митця відпадає потреба наслідування. Точніше, це наслідування, якщо воно з'являється, є наслідуванням усвідомленим, мета використання знаходиться за межами учнівства. У такому разі автор не немагається приховати елемент наслідування, як у стилізації, а виставляє його, підкреслює. Фольклорні образи і уривки, подібні до фольклорних, вставляються у власний текст як своєрідна цитата. Тоді текст, зроблений за фольклорним зразком, утворює дисонанс з авторським текстом, завжди підкреслено ускладненим, з парадоксальною образністю. Такий прийом поєднання уніфікованого фольклорного і оригінального авторського стилів ми знаходимо у творчості майже всіх футуристів. Ось приклад: “Иранская песня” В.Хлебникова.

Как по речке по Ирану,
 По его зеленым струям,
 По его глубоким сваям,
 Сладкой около воды
 Ходят двое чудаков
 Да стреляют судаков.

 Верю сказкам наперед:
 Прежде сказки – станут былью,
 Но когда дойдет черед,
 Мое мясо станет пылью.
 И когда знамена оптом
 Пронесет толпа, ликуя,
 Я проснусь, в землю втопан,
 Пыльным черепом тоскуя.
¹⁴³

Перша частина вірша – пісня, зумисна стилізація. Друга частина – парадоксальна авторська образність. Контраст простежується на всіх рівнях: від інтонації (перша частина – весела мелодія пісні, майже з танцювальним ритмом, друга – сповільнена, мінорна) до змісту. На рівні змісту відбувається зіштовхування двох типів світобачення: народного та індивідуального. Народне урівнюється з універсальним, воно переможне, оптимістичне. Індивідуальне світобачення – вороже йому. І хоча поет згоден захоплюватись ентузіазмом і життєздатністю всіх, він глибоко відчуває, що це згубно для нього, що для всеперемагаючого “ми” маленьке “я” – завжди під ногами, втопане у землю. Хлебников використовує фольклор завжди з суперечливими почуттями, з відштовхуванням і притяганням одночасно. З одного боку, його ваблять тасмичні першоджерела, темінь правіків, зафіксована у слові народного

твору, з іншого – він відчуває небезпеку цього занурення, він відчуває містичну владу тих глибин. Їх треба осягти, але не можна підпадати під їх владу: це означає зникнення особистості, повернення її у лоно досвідомого існування. Хлебников використовує прийом примітивізації частіше не як футурист (хоча іноді дитинність лева його теж вабить), а як сюрреаліст, свідомий міфотворець. Отже, примітивізм, попри очевидність тенденції до спрощення, теж одним із способів утруднення форми. Тут автор домагається тієї ж мети, що і в надміру ускладненому тексті: виманює читача (цього разу – спокусою простоти) з башти його суб'єктивності і показує йому палац іншої суб'єктивності.

РОЗДІЛ III. ТИПОЛОГІЯ МОДЕРНІЗМУ ЯК ХУДОЖНЬОГО МЕТОДУ

ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ

Епоха модернізму відрізняється від попередніх епох також на властиво мистецькому (або художньому) рівні. Це той потужний рух до взаємодії, взаємопроникнення, сполучення, який привертає увагу в усіх видах мистецтва. Відбувається небачене до тої пори змішування (сецесія) родів, жанрів, засобів, прийомів. Змішування починається на межі між мистецтвами. Символісти активно використовують музику і живопис у поетичній творчості, живописці щось запозичають у музикантів та поетів, композитори цікавляться колористикою та звукописом. Футуризм взагалі виникає на межі між живописом і поезією. У літературі змішування починається на межі родів. Вже на рубежі століть почали вести активну розмову про ліризацію прози. Проза малих жанрів дуже активно вбирає все, що традиційно закріпилось за лірикою. Сучасні дослідники малої прози у російській та українській літературі початку століття¹ теж охоче пишуть про таку якість, як ліризм та використання засобів імпресіонізму. До речі, імпресіонізм у літературі – явище, запозичене з живопису, тобто теж наслідок взаємодії мистецтв. Але у даному випадку ліризація прози – це не просто розширення палітри засобів, як це звичайно розглядали радянські науковці. Цей процес треба тлумачити на тлі загального мистецького руху, пов'язаного з модернізмом.

Так звана лірична проза першої третини століття – це здебільшого модерністська проза, яка за своїм походженням є ліро-епосом. Ця лірична проза суттєво відрізняється від традиційної ліричної прози, зразки якої ми зустрічаємо у літературі практично всіх епох. Але детальніше ми зупинимось на цьому питанні трохи далі. Поки що загальна панорама процесу взаємодії.

Пафос взаємодії і змішування найчастіше бачиться збоку як посилення експериментальності, коли у творчості багатьох угруповань та окремих митців експеримент набуває статусу самодостатності. Такі приклади радянські ідеологи потім використовували для викриття формалізму. Експеримент справді виявляє свою більш глибоку сутність, ніж та, що бачилась раніш. Комбінації у найпримхливіших сполученнях іноді дають несподіваний, цікавий результат. Чисто механічне поєднання випадкових деталей чи засобів обертається знахідкою або й вагомим відкриттям. Важлива ознака літератури модернізму – міжжанрова взаємодія. Нові жанри з'являються низками, як гриби після дощу. Лірика використовує драму та епос, драма з'єднує у щось єдине, в органічне ціле трагедію і комедію. Про епос вже йшлося – він теж "привласнив" все, що знайшов підходящого у суміжних родах літератури. Іноді виникає враження, що родові межі знищені остаточно і назавжди. Не випадково В.Хлебников знайшов нове слово для заміни жанрового визначення: "творення". Справді, ні до епосу, ні до драми, ні до лірики його твори віднести не можна. А коли нема родових ознак, як тоді визначити жанр? Чи має взагалі сенс таке визначення?

Як свідчить історія літератури, жанрове визначення набуло особливої

популярності саме в епоху міжродової взаємодії. Тут вже автор, турбуючись про сприйняття власного твору, шукав необхідне визначення, часто вигадуючи щось зовсім нове. Парадоксальна драматургія ХХ століття особливо плідна у справі утворення нових жанрів. Тут кожен автор пропонував цілу колекцію нових жанрів. Що таке, скажімо, містерія-буфф, запропонована як жанрове визначення п'єси Володимиром Маяковським? Можна, звісно, пояснити, виходячи з етимології обох слів (і пояснювали). Можливо навіть, що таке визначення цілком відповідає жанровим ознакам твору. Але тут не це є головним і важливим. Важливо те, що жанрове визначення стало у руках митців ще одним способом помінати ракурс бачення, очуднити знайоме, повернути його іншим боком. Якщо у творі розгортаються трагічні події, автор воліє додати у жанрове визначення слова "фарс", "комедія", "пародія", якщо оповідається переважно про кумедні сторони життя, автор раптом втручається і дає комічним епізодам назву "трагедія". Це не примха (хоча своєрідна гра з читачем) – це намагання зрушити читача зі звичної точки зору. А часто з цим пов'язується і філософія твору: кумедне обертається трансцендентним трагізмом, а трагедія втрачає свою вагу і силу трагізму з огляду на вічність чи суєтність людського життя. Ця екзистенційна філософія особливо характерна для театру абсурду, у російській літературі вона яскраво виявила себе в творчості оберіутів. Як ми переконались раніше, орієнтація на змішування має під собою глибокі світоглядні і психологічні підстави. Це глибинний рух, який позначає активізацію у створенні суцільного культурного поля. Завдяки взаємодії культура отримує єдність, стає цілісною. Водночас формуються умови для посилення індивідуального компоненту культури. Завдяки змішуванню утворюються численні комбінації, розширюються можливості індивіда втілити власну неповторність у творах мистецтва. Змішування дає розмаїття, а розмаїття поповнюється за рахунок виявлення все нових і нових оригінальних світобачень. Очевидно, з огляду саме на цей, дуже важливий, процес треба вирішувати також проблему художнього методу.

ХУДОЖНІЙ МЕТОД

Якщо вважати, що "Літературознавчий словник-довідник" видання 1997 року зафіксував стан української літературознавчої науки, то на його підставі можна робити важливі висновки. Стаття про художній метод здається досить виваженою (що загалом є характерною рисою довідника) і навіть надміру обережною. І все ж тут впадає в око певна непослідовність. Поняття методу тісно прив'язане до становлення соціалістичного реалізму, що позначив процес заміни естетичних критеріїв соціально-політичними. Звісно, поділ на мистецтво "буржуазне" і "соціалістичне" тоді здійснився, але ця пара не синонімічна до опозиції "реалізм-романтизм", а Горький у першу чергу розділив мистецтво саме за цим критерієм. Тому важко погодитись з наступним твердженням статті: "Такий штучний розподіл багатопланового художнього руху, вчинений Максимом Горьким на Першому з'їзді радянських письменників у 1934 (очевидно, він спирався на досвід відомих своїм прагматичним ставленням до мистецтва російських "революціонерів-демократів", зокрема В.Белінського, котрий "ділив поезію" на ідеальну і реальну) перетворився на канонічний зразок для радянської літератури".² Що мається на увазі під

“штучним розподілом багатопланового художнього руху”, важко визначити. Перед цим мовиться про розподіл на буржуазне і соціалістичне – цей поділ можна назвати штучним. Але до поняття “штучний” ніяк не варто відносити поділ Белінського його поезії на ідеальну і реальну. По-перше, тому, що не Белінський його зробив: після епохи романтизму антиномія ідеальне-реальне у мистецтві стала широкоживаною. Скажімо, це головні категорії естетики Ф.Шеллінга: “Реалістична міфологія досягла свого розквіту в грецькій, ідеалістична з плином часу вилилась цілком у християнство”,³ а Шеллінга важко запідозрити у прагматизмі. По-друге, навіть якби поділ на реальне та ідеальне зробив Белінський (це лише додало б йому ваги), то і в такому разі його не слід називати штучним. Глибока тенденція, закон ніколи не виражається розмаїттям зовнішніх проявів. Це завжди досить просто, майже як двічі по два. Але цю простоту помітити і осягти буває значно складніше, ніж найсуперечливіше явище історичного розвитку. Власне, від того, наскільки ми навчилися бачити у суперечностях простоту закономірності, залежить наше розуміння будь-якого явища. Загалом хоч стаття про художній метод і дає “дозвіл” на вживання цього поняття, вона не прояснює суті справи. Ніби і можна вживати (не зрозуміло тільки, що саме ним можна позначити), але не варто: надто сумнівне минуле. Від категорій “романтизм” та “реалізм” поняття метод авторами довідника відділене. Романтизм і реалізм – це лише напрями, тільки напрями. У відповідних статтях навіть не йдеться про те, що романтизм і реалізм як терміни завжди мали тенденцію до розширення, універсалізації, і що саме внаслідок універсалізації ці поняття позначали також метод і типтворчості. Щоправда, уникнути цих понять авторам довідника не вдалось. Але намір обмежитись словом напрям дав свої наслідки.

Прочитаємо статтю про романтизм. Перша позиція: “Романтизм – один із провідних напрямів у літературі, науці й мистецтві”. Хоча далі йде вказівка, що напрям існував наприкінці ХVІІІ – початку ХІХ ст., вилучення дати з першого визначення симптоматичне: все же відчуття, що не лише тоді й тоді існував романтизм. Далі після такого твердження мусило б іти пояснення, чому цей напрям виявився такий потужний, що охопив не лише літературу, мистецтво, а й науку. Це естетичний напрям? Чи суспільне явище? “Як новий типсвідомості (!- М.М.) й ідеології, що охопив різні терени людської діяльності (історію, філософію, право, політичну економію, психологію, мистецтво), Р. був пов’язаний з докорінною зміною світоглядних орієнтацій і цінностей”.⁴ І вся докорінна зміна життя по всіх параметрах називається напрямом? Можливо, тут більш відповідним буде слово “епоха”? І що за новий типсвідомості (які взагалі типи має свідомість)? Що спричинило цю докорінну зміну? Читаємо далі: “Визначальними для нього стали такі риси, як заперечення раціоналізму доби Просвітництва, ідеалізм у філософії, історизм, апологія особистості, неприйняття буденності і звеличення “життя духу” (найвищими виявами його були мистецтво, релігія, філософія), культ почуттів, захоплення фольклором, інтерес до фантастики, екзотичних картин природи та ін.”. Продовжувати цитату нема потреби: всі характерні риси романтизму перераховані досить ретельно, більшість з них має безпосереднє відношення до естетики, художньої творчості. Але от що цікаво: ці риси притаманні далеко не тільки творам рубежа ХVІІІ-ХІХ ст. Якщо мова йде про напрям конкретної історичної доби (а напрям завжди є конкретно-історичним явищем, він виявляє себе там-то й там-то, від сих до сих), то треба у першу чергу розповідати

про те, що відбувалось, описати явища, події, гасла, мету і наслідок зусиль тощо. Далі у статті все це з'явиться: коли мова піде про національні романтизми. Але починається стаття з переліку сутнісних рис, які аж ніяк не можна вичерпати коротким історичним відрізком. Отже, це не є визначенням напрямку? У статті, щоправда, промайне коротка фраза про те, що романтизм – явище типологічне, але у чому цей типологізм полягає, не роз'яснюється. Мається на увазі лише те, що романтизм притаманний всім європейським культурам, але у кожній країні набув специфічних рис. Однак це типологія горизонтальна, та, що об'єднує певну кількість національних культур. А куди зникла типологія вертикальна? Романтизм рубежа XVIII-XIX століть відчував спорідненість з конкретними історичними епохами минулих часів, у першу чергу з Середньовіччям, романтики зробили перелік романтичних творів, які виникли задовго до романтичного напрямку. Як бути з тим, що романтичні твори, з усіма перерахованими рисами, окрім суперечки з Просвітництвом (раціоналізм лишається), виникають і після завершення напрямку, у період панування реалізму? Якщо горизонтальну типологію можна віднести до напрямку, то вертикальну – ні, ніяк.

Ще більш непереконливою і суперечливою є стаття про реалізм: і знову з тієї причини, що складне, багатогранне, багатоповерхове, якщо можна так висловитись, явище увібгане у поняття “напрямок”. Багато заперечень викликає стаття про модернізм, який визначено так: “Модернізм – загальна назва (! – М.М.) літературно-мистецьких тенденцій неміметичного аутентуку на межі XIX-XX ст., що виникли як заперечення ілюзійностісько-натуралістичної практики в художній царині, обрунтованої філософією позитивізму”.⁵ По-перше, модернізм так само, як романтизм, охоплює всі сфери культури, а не лише літературу і мистецтво. По-друге, чому б явище точнісінько такого плану і змісту, як романтизм (він теж “неміметичний”) не кваліфікувати як напрям? Що таке загальна назва? А загальне явище за загальною назвою існує чи ні? Романтизм і реалізм – ще більш загальні назви... Але важливо навіть не це. Стаття про модернізм спрямована на те, щоб розглядати це явище неупереджено, зняти з нього ідеологічні нашарування, зроблені зусиллям багатьох радянських науковців. І водночас головне визначення модернізму тут є не чим іншим як перекладом на посилено “наукову” мову того визначення, яке десятиліттями функціонувало у радянській науці: антиреалістичне мистецтво XX століття... Від того, що слово “реалістичне” замінено словом “міметичне”, суть визначення не зміниться. Звісно, тут нема таких означень, як буржуазне, занепадницьке, формалістичне тощо. Але нема й нічого нового... Крім того, заперечення викликає перелік тих явищ, митців і творів, які підведено під поняття модернізм: чомусь це головним чином символізм та імпресіонізм. Введено також розмежування понять “модернізм” та “авангардизм”, причому за досить несподіваною ознакою: авангардизм, на відміну від конструктивного модернізму, має деструктивний характер. Інакше кажучи, викривали раніше модернізм, а тепер треба викривати один лише авангардизм...

Останнім часом, як вже йшлося у вступі, у літературознавстві колишніх радянських країн виникла тенденція заміни терміну метод, тривалий час широко вживаного, на термін стиль, поняття нібито більш точне і не таке заідеологізоване. Отже, слід визначитись принципово: чи можемо ми погодитись з такою заміною без загрози для науки: досліджень?

Обидва поняття – метод і стиль – у певному аспекті споріднені, оскільки позначають спільність, яка виявляє себе у мистецтві тої чи іншої епохи. Отже, якимись частинами ці поняття мусять накладатись одне на одне і утворювати синонімічну пару. Чи означає це, що для нашого дослідження епохи (літературного процесу) нам достатньо одного з цих двох термінів? Які загалом терміни нам необхідні для характеристики масштабних явищ в історії культури? Без чого ми не можемо обійтись у нашому прагненні знайти глобальну закономірність естетичного руху?

У нашому понятійному апараті мусить бути слово, яке позначає найбільш масштабну спільність, будь-коли виявлену, спільність, яка споріднює всі епохи і країни, обумовлене стійкі позачасові категорії, наприклад, поділ на літературні роди. Кожен автор естетики буде свою концепцію саме на такій позачасовій спільності. У Ф.Шеллінга це поділ на реальне та ідеальне: реальна міфологія античності та ідеальна міфологія християнства. Гегель поклав у підвалини своєї естетики поділ на суб'єктивне і об'єктивне. Відтоді цей критерій так чи інакше враховується у кожній естетиці. Проглядає також тенденція прив'язувати ідеальний (суб'єктивний, романтичний) тип творчості до християнства, а реальний (об'єктивний, реалістичний) – до античності та Відродження. Скажімо, це чітко видно в естетиці Ніцше, Шопенгауера, Шпенглера. Епоха в історії культури позначена домінантою об'єкта над суб'єктом або навпаки. Культура коливається між двома полюсами: вона або обернена до світу, зосереджена на ньому, турбується матеріальною цивілізацією, соціумом тощо, або ж вона повертається до сфери духовних цінностей, зосереджується на релігійних та філософських пошуках, прямує углиб людської психіки, досягає душу людини в її несвідомих витоках. Не можна сказати, що, зосередившись на внутрішньому, духовному, епоха цілком нехтує матеріальним: це неможливо. Але домінанта того чи іншого визначає характер епохи. Яким терміном ми позначимо ці коливання від реального до ідеального? У радянській науці є поняття “тип творчості”: романтичний та реалістичний типи творчості. Вони існували завжди, ці головні типи творчості, а тому, вживаючи поняття реалізм і романтизм у найбільш широкому значенні, ми можемо стверджувати, що, починаючи з античної епохи, мистецтво можна розділити на дві течії – романтичну і реалістичну. Вони протидіють, змагаються, поєднуються. Романтичний тип творчості формує лірику, реалістичний все певніше схиляється до епосу, романтизм споріднений з поезією, реалізм – з прозою тощо.

Вживаючи поняття бароко, романтизм, реалізм, ми іноді не бачимо, що не визначились, в який саме категоріальний ряд поставили це поняття. Романтизм – це що? Це напрям в історії мистецтва? Так. Це також стиль? Без сумніву. Період, етап, епоха? Звісно. Крім того, не забудемо, що слово романтизм ми вживаємо повсякчас для характеристики людей, позицій, світогляду, пафосу тощо. А чи можливе у такому разі наукове використання поняття, яке так легко розширюється у значенні? З іншого боку, якщо це слово має такий очевидний нахил до універсалізації, очевидно, що тут дає про себе знати певна закономірність. Спільність, починаючись поза часом, у часі реалізується і – відповідно – охоплює різні рівні культури. Для того, щоб вести мову про тип творчості у конкретну історичну епоху, ми маємо скористатись ще принаймні двома поняттями – такими, що дали б нам змогу усвідомити (виявити), назвати домінанту епохи і водночас її специфіку

(домінанта не стільки виокремлює, скільки споріднює, хоча вона також впливає на формування специфіки).

Епоха існує у вигляді здійснених актів, тобто явищ, сюжетів, творчих шляхів і творів мистецтва. Отже, епоха, як і будь-що інше, має зміст і форму. Ми не можемо вести мову про конкретний твір чи художника, не враховуючи його місця у культурі свого часу. Ми мусимо його співвідносити зі змістом і формою епохи, незалежно від того, чи він вмонтований в епоху як органічне ціле, чи випадає з неї. Ведучи мову про спільність творця з іншими митцями часу, про спорідненість одного твору з багатьма іншими творами певного періоду, ми ведемо мову не лише про стиль. Стиль – це форма епохи. Стиль не визначає змісту епохи, стиль – похідне від змісту епохи, він з'являється тільки внаслідок реалізації певних світоглядних, суспільних, психологічних та інших сфер розвитку життя. Дуже часто, вживаючи поняття романтизм чи реалізм, ми маємо на увазі зовсім не стиль (в останню чергу – стиль). Якщо ми хоч на крок відходимо від зацікавлення сюжетом (напрямом, течією – сюжетні явища), якщо ми ставимо питання: як?, – ми одразу, автоматично, починаємо вести мову про романтизм чи реалізм як метод епохи. Ми добре знаємо, що романтизм визначає сутність такого-то періоду в історії європейської культури. Це глибинна сутність, яка виявляє себе на всіх поверхнях культурної епохи. Але маючи на увазі лише напрям і стиль, ми не визначимо цієї сутності. Напрямок – це не зміст епохи, це лише один з сюжетів епохи. Стиль, яким би змістовним нам не здавався, – це теж не зміст, це поверхня, видима частина культурного поля. Кожен художній твір існує у площині до-реалізації, саме на цій стадії і визначаються головні складові змісту. Реалізуючись, зміст отримує форму, форма набуває змістовності. Сприймаючи твір, аналізуючи його, ми завжди маємо справу зі змістовною формою. Тому ще представники формальної школи стверджували, що зміст – це форма, а форма – це зміст. Але поділ на зміст і форму неминучий, оскільки нам необхідно усвідомити шлях твору, його втілення, здійснення. Ніщо, виникаючи, не може виникнути поза формою, але так само все, що набуло форми, не могло виникнути без поштовху до виникнення, а тому завжди має зміст. Епоха, формуючись, втілює у форму певні тенденції розвитку. Завдяки глибинній спорідненості явищ і виникає формальна спільність, яку ми завбачаємо у вигляді стильових рухів. Епоха має стрижень, домінуючий художній метод, сутність якого, у свою чергу, визначається головними тенденціями життя. Художній метод виявляє себе у творчості, стає основою для формування стилю чи стилів. Причому ці стилі притаманні не лише творам, вони виявляють себе також на рівні поведінки, побуту, моди. Метод обумовлює цілісність творчості і твору, так само метод обумовлює цілісність епохи. Епоха формується у певну структуру, яка функціонує не лише у власному часі, а й за його межами.

Будь-яка структура має елементи видимі і невидимі, має поверхню і невидиму (невідому) внутрішню будову. Коли ми досліджуємо структуру, ми зосереджуємось на видимих елементах, оскільки до невидимих можна дістатись лише через видимі, матеріально існуючі. Видимі елементи структури – це також рухомі елементи (розбірні, членовані). Це периферія структури. Щоб бути функціонуючою, структура мусить мати рухомі і нерухомі (стійкі, каркасні тощо) елементи. Якщо структура матиме лише нерухомі елементи, вона не зможе функціонувати: функціонування структури – це рух, дія. Рухомі елементи саме завдяки рухомості стають видимими. Якби елементи були

нерухомі, ми сприймали б структуру як щось суцільне чи монолітне. Коли елементи починають рухатись (структура – функціонувати), ми маємо змогу їх зафіксувати, вичленити і зрозуміти принципвзаємодії (з'єднання) елементів. З іншого боку, структура не може складатись тільки з рухомих елементів: вона розпадеться, розлетиться, ледве хтось її “увімкне”. Отже, в основі структури лежить щось більш-менш стійке, усталене, нерухоме, на чому тримається весь видимий організм структури. Стійку основу структури ми можемо знайти тільки після того, як виявимо якусь силу, що утримує разом певну кількість рухомих елементів. Цю основу ми фіксуємо у вигляді схеми. Дослідження структури полягає в тому, що ми, фіксуючи рухомі елементи (описуючи їх поведінку), прямуємо углиб, до першоджерела руху, яке визначає сутність структури (для якої дії вона створена). Можна, звичайно, зосередитись на вивченні рухомих елементів (рухомі елементи – об'єктивна даність, досліджуючи яку, ми маємо змогу плекати ілюзію щодо об'єктивності дослідження загалом), що найчастіше і робили структуралісти. Але у такому разі ми ніколи не натрапимо на те, що виправдало б існування структури, тобо не зможемо довести, що досліджувана структура є функціонуючою.

Будь-яку структуру можна скопіювати, зробити макет, який у всьому буде подібним до оригіналу, за виключенням одного: ця структура не функціонуватиме. Значна частина творів мистецтва є макетами структур, непрацюючими структурами. Якщо їх примусити працювати, вони розпадаються на окремі елементи (руйнуються). Однак для науковця, ослобовив гумантарія, часто більш прийнятним для вивчення стає макет, а не сама функціонуюча структура: макет легко досліджувати, він чітко виявляє якості окремих елементів. Складність полягає в тому, що така структура, як художній твір, – це структура, дія якої визначається здатністю впливати. Вплив мистецтва на людину – те, що надзвичайно важко, іноді просто неможливо об'єктивувати. Тому науковці обмежуються тим, що аксіоматично допускають наявність впливу. При цьому мається на увазі будь-який вплив, і будь-який вплив влаштує науковця. “А мені подобається”, – може відповісти дослідник на закид щодо малохудожності твору, який він досліджує, знаючи, що цей аргумент заперечити майже неможливо: завжди існує вірогідність того, що художність твору знаходиться за межами чийогось сприйняття. І все жрано чи пізно виникає розмова про цілісність твору. Можна цілісність зафіксувати і на рівні форми. Скажімо, сюжет, який розгорнувся від початку до кінця – це формальна цілісність твору. Сюжет – це завжди тою чи іншою мірою макет життєвих подій. Спостерігаючи життя, події, письменник може ретельно їх зафіксувати, надаючи форми мистецького твору. Але якщо він не вдихне у сюжет власний зміст, події лишаться мертвим макетом життя. Саме сюжетні твори найчастіше є імітацією художності: у них завжди є якийсь життєвий зміст, і письменник вважає його достатнім для існування твору. У такому творі можна знайти цілісність, навіть певну бездоганність чи довершеність (макет може бути значно привабливішим, кращим на вигляд, ніж оригінал), але в цьому творі нема головного, того, що робить його непересічним: він мертвий.

Що ж робить твір не макетом подій або інших творів, а функціонуючою структурою? Не забудьмо, що вплив як такий ми мусим зняти з шальок: якщо поета розуміють два-три сучасники, який же це вплив? Або інше: іноді твором зачитується мільйони, вплив очевидний, але минає кілька років, і твір постає в усій своїй непривабливості, нецікавості. Якщо вплив не брати

до уваги (хоч вплив і є метою функціонування, але ж функціонуюча структура може існувати і до того, як вона зробила на будь-кого свій вплив), то що тоді забезпечує структурі життєздатність? Ми звикли, що головний присуд художності робить час, і воліємо почекати, аби впевнитись, чого варте створене тим чи іншим митцем. Х.Г.Гадамер писав з цього приводу: "Так, судження про сучасне мистецтво уявляється науковій свідомості болісно ненадійною справою. Очевидно, що ми підходимо до таких творів з нашими неконтрольованими марновірствами, з припущеннями, які володіють нами такою мірою, що ми вже не здатні їх усвідомити, і які надають сучасному для нас творові такого резонансу, який не відповідає його дійсному змісту, його справжньому значенню".⁶ Пояснення Гадамера не вичерпує проблеми. Справді, ми бачимо, як поважні науковці цураються сучасного мистецтва, віддаючи його критикам, і як ті, у свою чергу, мало турбуються науковою об'єктивністю суджень, даючи повну волю смакам і вподобанням. Науковець губиться перед необхідністю дати оцінковий результат, застосовуючи наукову методику. Він воліє вивчати твір, щодо якого питання художності не стоїть, оскільки його вирішив час. Можна бути науковцем найвищого рівня, віртуозом аналізу, і водночас відчувати розгубленість перед новим твором сучасної літератури.

Згадуючи історію літератури, ми можемо легко підтвердити думку: кожен видатний твір поціновувався як видатний в останню чергу академічною наукою. Більш того: саме академічна наука досить часто очолювала обструкцію щодо новаторського твору, саме академічна наука часто витрачала безліч зусиль на еталонізацію творів, які не витримували найменшої перевірки часом. Чому ж час вміє виставляти об'єктивні оцінки художності (дієвості структури), а науковці не вміють? Що тут відбувається зі структурою?

Коли ми сприймаємо сучасний твір, ми зосерджуємо нашу увагу на так званій актуальності. Твір хвилює нас остільки, оскільки зачіпає ті сфери, які і без твору є нашими больовими точками. Саме сучасний твір ми найменш схильні цінувати як твір мистецтва. Ми сприймаємо у ньому життя, і наші оцінки виводимо з власної реакції на це життя. Для нас у сучасному творі важливіше те, наскільки точною копією життя він є, ніж те, наскільки він художній. Причому копію ми бачимо не лише у творах, де "життя у формах життя", а у будь-яких формах, звичних для нас завдяки сприйняттю мистецтва попередніх епох. Ми без сумніву відкидаємо незвичну форму як нецікаву (нехудожню) на тій підставі, що незвична форма заважає нам бачити те, що ми воліємо бачити: життя саме по собі. Отже, митці без особливих зусиль можуть постачати сучасникам твори, що мають на них великий вплив, послугуючись формами, які читач (глядач) охоче сприйме.

Сприймаючи сучасне мистецтво, ми часто приймаємо макет за оригінал, мертву копію за діючу структуру. Час знейтралізовує актуальність, примушує нас сприймати твір сам по собі, і тоді життєздатність структури стає більш очевидною, придатною для усвідомлення і дослідження. Критерій того, що структура є функціонуючою, – її здатність функціонувати за межами власного часу. Вічна актуальність твору – це існування поза часовими чи територіальними обмеженнями. Водночас, сприймаючи твір класичного мистецтва, ми не можемо його відірвати від епохи, сприймаємо його як органічну частку того часу, в якому твір виник. Це означає, що високохудожній твір формується на основі змісту, який об'єднує епохи, часи, країни, і

втілюється у формі, яка має прикмети конкретної епохи і країни. Далеко не кожен митець здатен досягнути глибинні рухи свого часу, тим паче такі, які обумовлюються масштабними законами розвитку людства. Але спільні зусилля багатьох митців і мислителів певного часу, загалом все культурне життя країни так чи інакше має на меті проникнення у найбільш глибокі прошарки життя і якоюсь мірою це здійснює. Тому митець, долучаючись до яскравих рухів, течій, об'єднань свого часу, не просто бере участь у суспільному чи мистецькому житті, а стає на той ґрунт, який дасть йому можливість усвідомити головні потреби свого часу. Звісно, завжди були митці, які творили осторонь об'єднань, але це не означає, що вони були ізольовані від свого часу. Завдяки активній діяльності рухів і об'єднань формується культурне поле, яке впливає на всіх членів суспільства. Напряму у мистецтві виникає з якоїсь суспільної потреби (навіть якщо ця потреба має мистецьке підґрунтя, вона все одно в кінцевому рахунку є суспільною), але мета його – у знаходженні нового художнього світобачення, яке завжди позначає чергову сходинку нашого руху в духовній сфері. Нове світобачення не завжди усвідомлюється. Від міри і характеру усвідомлення залежить, чи набуде епоха цілісності, чи стане вона структурованою. Художній метод епохи – це замкнена система, подібна до доведеного твору, який теж є замкненою системою. Його відкритість стає усвідомленим актом: коли, для чого, як відкриватись? Художній метод – це не тільки стихійний мистецький рух романтичного чи реалістичного типів творчості, художній метод – це усвідомлений мистецький рух.

Романтизм як тип творчості існував завжди, романтизм як метод бере свій початок від конкретної епохи, в яку здійснилось глобальне усвідомлення романтизму. Реалізм як тип творчості теж існував завжди, але як метод він став можливий лише у ХІХ столітті, коли відбулось усвідомлення реалізму. Зовнішньою ознакою активізації процесу усвідомлення у мистецтві є велика кількість маніфестів, програмових виступів, активна критична діяльність митців, приєднання до мистецького руху значної кількості філософів і науковців інших галузей. Мистецтво стає епіцентром суспільного життя. Формується художній метод, який утворює стрижень культури.

До ХУІІІ століття, до епохи романтизму, існував коливальний рух між романтизмом і реалізмом за законом відкритої структури. Таке ж коливання зумовлює стиль часу: це антиномії традиції-новаторство, норма-експеримент. Коли романтизм, а згодом і реалізм, пройшли етапактивного усвідомлення, це позначило утворення вертикальної вісі коливання (між “верхом” і “низом”: романтики маніфестували природність, вони усвідомлювали природність, яка не повинна усвідомлюватись, щоб лишатись природністю). Разом з виникненням вертикальної вісі стає можливим утворення замкненої структури. Не зважаючи на те, що романтизм і реалізм прикріпились до певних епох у якості стрижневих явищ, вони універсалізувались, отримали можливість “відкривання” у будь-яку наступну епоху. Вже символісти легко довели: романтизм не просто реставрується, не просто стає модою на старовину, а отримує нове життя. Символізм – це романтизм нового часу. Без особливих ускладнень вдалось прищепити стару гілку до молодого дерева. Те ж саме відбувається з реалізмом: він виникає щораз в іншому вбранні і водночас майже такий самий, як у часи свого усвідомлення. Після епохи романтизму жоден з митців не може уникнути свідомого вибору між реалізмом і романтизмом (навіть якщо він вирішить їх поєднати, це буде наслідком свідомого вибору).

Цей вибір зумовлює не лише мистецькі вподобання, ознаки стилю тощо, він завжди зачіпає саме життя, долю митця. Стати романтиком (звісно, згідно з гамбурзьким рахунком) – не просто стати автором низки творів з романтичним пафосом, а й вибрати певну долю. Той, хто цього не здатен усвідомити, не здатен і досягти значних висот у творчості.

Є три слова, три поняття, яких не може оминати ніхто з сучасних критиків чи науковців, що пишуть про літературу і мистецтво: реалізм, романтизм, модернізм. Не має значення, про яку епоху вони пишуть (від античності до сучасності), кожен твір вони вкладають на певну шальку терезів. З'явилась навіть своєрідна мода: називати модерністом свого часу митця, який жив задовго до двадцятого століття, знаходити у нього експресивні, символічні, футуристичні прийоми. Це не випадково. І коли сучасний науковець, аналізуючи творчість митців XVII-XVIII століть, когось називає реалістом, а когось романтиком, це не означає, що він має на увазі приналежність митця до якоїсь епохи чи стилю. Тут мається на увазі найперш певне світовідчуття, що також позначається на художній творчості, в тому числі впливає і на стиль.

Зараз, як ніколи, стає очевидно: критерію реалізм-романтизм недостатньо. Все чіткіше виявляє себе необхідність пропускати будь-яке явище також через критерій “модернізм”. Без третьої складової реалізм і романтизм наче втрачають повноцінність. Справді так. Романтичне мистецтво, якщо віддати йому повновладдя, на якомусь етапі почне деградувати. Постійна домінанта емоцій та інтуїції, властива романтизму, послаблює зв'язок із зовнішнім світом. Мистецтво рухається в бік ірраціональності, містики, поступово знекровлює себе або пориває з власне мистецтвом. Те ж саме, тільки в іншому напрямку, відбуватиметься з реалізмом: реалістичне мистецтво стає все більш раціоналістичним, утилітарним, підпорядковується суспільним потребам, втрачає природність або перестає бути власне мистецтвом. Модернізм – метод, який мусив виникнути після того, як усвідомились романтизм і реалізм. Це метод, що виникає у точці рівноваги, тобто внаслідок органічного поєднання романтизму та реалізму. Що означає органічне поєднання? Адже ми знаємо, що романтизм і реалізм часто поєднувались у творчості одного митця, навіть в одному творі, у талановитих авторів це поєднання виглядає цілком органічним. Справа у тому, що таке з'єднання завжди відбувалось на основі домінанти реалізму чи романтизму. Реалізм, піклуючись про емоційність твору, може використати ліричні відступи, але не перестане бути реалізмом.

Глобальне поєднання реалізму з романтизмом намагались здійснити теоретики соцреалізму. Але органічного поєднання не вийшло, і не лише тому, що мистецтво ідеологізувалось. Соціалістичний реалізм орієнтований на зовнішній світ, на його потреби, тобто за природою своєю це справді реалізм. Однак замість орієнтації на реальність, на відповідність їй, митцям була запропонована орієнтація на ідеал. Щоб орієнтуватись на ідеал, треба нехтувати реальністю, але нехтувати нею не можна. Так сформувалось мистецтво світоглядного і естетичного компромісу: вигадку видавали за реальність, бажане за дійсне.

Органічне з'єднання романтизму та реалізму може відбутись тільки внаслідок усвідомлення: поділ на зовнішнє і внутрішнє, на реалізм і романтизм здійснює людина. У цілісності людської особистості такого поділу не існує. Він відбувається лише на певному етапі розвитку особистості, оскільки визначає її вибір головних життєвих цінностей: матерії чи духу. Якщо ми намагаємось

ставити у центр пізнання особистість людини, ми мусимо знову з'єднати дух і плоть, осягти їх спільну сутність. Мистецтво, яке зробило самопізнання митця стрижнем його творчості, неминуче повинно було поєднати романтизм і реалізм в органічне ціле.

Модернізм – метод, який відрізняється від романтизму і реалізму значно більшим масштабом універсальності. Вже очевидно, що поділ на мистецтво масове і мистецтво елітарне, усвідомлений ще Ортегою-і-Гасетом, пролягає також у царині модернізм з одного боку (мистецтво елітарне) і романтизм-реалізм – з другого (масове мистецтво). Важко назвати високохудожній твір сучасності, який би вмістився у реалізм чи романтизм. Очевидно, що проблема художньої ніяк не може бути вирішена за межами проблеми художнього методу. Не можна стверджувати, що елітарне мистецтво – поспіль високохудожнє, а масове, навпаки, малохудожнє. Трапляються винятки і в один, і в другий бік. Щоразу це треба встановлювати заново, і ніякі зовнішні критерії тут не допоможуть. Але можна стверджувати, що мистецтво масове, навіть якщо воно має певний рівень художньої досконалості, – це мистецтво, яке обслуговує потреби свого часу. Мистецтво, яке зробило хоч крок за межі свого часу, автоматично перестає бути масовим.

Шлях душі – це шлях у глибини власного “я”, в ірраціональну сферу несвідомого; шлях душі – це також шлях за власні межі, вихід у космос інших душ. Ці шляхи протилежні і нерозривні. Художній твір народжується внаслідок подорожі митця у глибини свого внутрішнього світу, але існує він для того, щоб спонукати інших для виходу за межі суб'єктивності; твір завжди має на меті вплив на інших з метою, що має відношення до всіх. Тому художність – це не стільки досконалисть форми, скільки масштабність особистості митця, яка знайшла для себе адекватне втілення. Чим складнішим, довшим, глибшим був процес самоусвідомлення, тим вагомішим буде результат творчості. Звісно, художнє втілення залежить від художнього дару. Але, по-перше, дар теж складовою особистості, а по-друге, ми ніколи не визначимо, що таке власне художній дар і наскільки він забезпечує результат. Ми добре знаємо, що творчість одного й того ж митця не буває рівномірним сходженням вгору, до все більшої досконалості. На цьому шляху часті падіння. Митець, якого ми вже почали вважати генієм, раптом пише щось зовсім безпомічне, варте пера початківця. Ні талант, ні здобута роками праці майстерність не забезпечують високого рівня творові. Кажуть – це потрібне натхнення. Але і з натхненням не все зрозуміло. Натхнення – приплив короткий, на його хвилі може народитись вірш, а як бути з творами, народження котрих відбувається роками? І звідки воно приходить, натхнення? Невже ми нічого певного не знаємо про його природу? Одні вважають його силою, зовнішньою по відношенню до художника, інші – беруть його у глибинах власної душі. Але не можна не рахуватись з тим, що натхнення є завжди особистим проявом, концентрацією всіх свідомих і несвідомих сил та енергій людини. Вольовим зусиллям такої концентрації не досягти. Що ж тоді грає роль цього збирача зусиль? Що запалює вогонь у душі митця, даючи йому енергію для прориву у висоти прозріння? Нема сенсу вгадувати, яка сила нам приходить на допомогу. Але ми можемо знайти те, що залежить від людини і тільки від неї (все через неї і, можливо, для неї). Якщо пригадати спостереження митців над власним процесом творчості, не важко помітити, що найчастіше натхнення збуджує висока мета. Зміст і висота мети, яку переслідує митець

своєю творчістю, – це у першу чергу показник його власної особистісної висоти. Чим складніший, важчий, трагічніший шлях пройшов митець, тим масштабнішою стає його особистість, тим вищою – його мета.

Складність шляху не завжди очевидна (біографічно проілюстрована), адже головне відбувається за мурами, у царині, стороннім недосяжній. Складність стане очевидною тільки тоді, коли знайде втілення у творчості. Чи можна вважати високою метою самовираз, до якого найчастіше прагнуть митці? Якщо самовиразу передувало самопізнання, виразити себе – це завжди висока мета. Це означає якоюсь мірою матеріалізувати власну душу, влити її надбання у космос культури людства. Але річ у тім, що самовиразом часто вважають своєрідну саморекламу, егоїстичне бажання повернути до себе увагу, аби потім скористатися з цього, мати практичну вигоду. У такому разі навіть автобіографізм творчості, відверте зображення інтимних сфер власного життя не можна кваліфікувати як самовираз. Він, звичайно, теж присутній: всім, що людина робить, вона виражає себе. Але самовираз, який приходить у процесі самопізнання, завжди відрізняється від самореклами. За процесом самопізнання відчувається трагізм прозріння і змирення прозріння. Духовно бідна людина прагне реклами, духовно багата – самопізнання. Не випадково першорядні митці світу ніколи не задовольнялись власне творчістю, у її стихійних, імпульсивних витоках: на якомусь етапі приходило гостре бажання зрозуміти, навіщо ти пишеш, чому, як, якої мети домагаєшся. Від міри усвідомленості власного творчого шляху залежить та висота, якої досягає у своєму житті митець, художній рівень його творів.

Художній метод не з'являється автоматично, разом з даром, який іноді дає про себе знати у дуже ранньому, ще несвідомому віці. Художній метод митця формується внаслідок його свідомих зусиль і вибору, це завжди показник певного етапу творчості, зрілого етапу. “Першою і головною ознакою того, що даний письменник не є величина випадкова і тимчасова, є відчуття шляху. ... Письменник – рослина багаторічна”, – писав О.Блок.⁷ Саме художній метод є втіленням змістом особистості. Чим масштабніший художник, тим очевиднішими є дві головні складові його методу: він глибоко споріднений з епохою, виражає її найглибші рухи і тенденції, і в той же час він самобутній, неповторний, обумовлений власною психікою і світобаченням.

Модернізм – метод, який формувався у кілька етапів. Причому кожен етап супроводжувався настільки бурхливим процесом усвідомлення, що сформувалось кілька закритих структур: символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм. Модернізм прокручує всі попередні епохи (це закономерно при усвідомленні), кожну ніби осмислює заново, приміряє на себе. Символізм відновив романтичне мистецтво і водночас “пригадав” Середньовіччя з його містичними нахилами. Імпресіонізм якоюсь мірою актуалізував сентименталізм з його любов'ю до емоційних тонкощів, експресіонізм відновив глобалізм і гостру конфліктність класицизму, футуризм повернувся в епоху Ренесансу, відновив усі формальні новації маньєристів, знову вивів на сцену мікельанджелівських титанів, леонардову любов до машин та енергії. Сюрреалізм відновив бароковий орнаменталізм, парадоксальність, витончену складність життя. Найменше “пощастило” реалізму, але це не дивно: він передував модернізму і неминуче повинен був стати його головним опонентом і супротивником. Але, при всій опозиційності щодо реалізму, модернізм досить часто у конкретних сферах і програмах висував вимоги, притаманні

реалізму. Пригадаємо постсимволістський етап захоплення “речевістю”, вимоги акмеїстів та інших споріднених об’єднань (неокласиків, скамандритів) бути точними у деталях, відтворювати реальність такою, як вона є. Не випадкова також назва “Объединение реального искусства”, загалом та дбайлива увага до матеріального світу, про яку вже йшлося у попередньому розділі. Очевидно, що, при початковому нахилі до романтизму, модернізм загалом рухається до центру, до з’єднання романтизму з реалізмом. Це з’єднання відбулось, і вже у 20-і роки мало кого з відомих митців ми можемо класифікувати як “чистого” романтика чи реаліста. Художники активно комбінують, використовують (іноді свідомо “набивають руку”, як Б.-І. Антоніч) все, що було знайдено митцями попередніх десятиліть. Найпошлюбніше (найорганічніше) з’єднується реалізм з романтизмом у сюрреалізмі.

З чотирьох головних методів модернізму сюрреалізм виявився найбільш універсальним. Він існує у такому жвигляді, в якому сформувався, по сьогодні і не виглядає при цьому архаїчним. Це зрозуміло: сюрреалізм пов’язаний з розумовим вектором інтенційності і найбільш придатний для митця, який перебуває у процесі активного самоусвідомлення. Однак, якщо митець за природою своєю Символіст, Експресіоніст чи Футурист (це досягається під час самоусвідомлення), його художній метод неминуче набуде своєрідних рис, стане поєднанням сюрреалізму з експресіонізмом, символізмом тощо. Якщо ми розглядаємо (досліджуємо) творчість, ми повинні в першу чергу вести мову про формування та еволюцію творчого методу митця, інакше ми знову випустимо поміж пальців питання художності, урівняємо генія та епігона (у них часто однакова зовнішність, тобто засоби, прийоми, стиль, навіть мотиви і образи), які завжди відрізняються масштабом особистості і, як наслідок, напруженістю художніх пошуків.

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОГО МЕТОДУ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА БУНІНА

Іван Бунін (пригадаємо його власну оцінку) починав з надміру очевидного епігонства. Його творчість 90-х років надто невизраза і безпам’ятна, його становлення відбувається найдовше поміж тих, з ким він починав пліч-о-пліч. Порівняно з М.Горьким, тоді вже яскравим, ні на кого не подібним, з О.Купріним, який мав у доробку таку чарівну і самобутню річ, як повість “Олеся”, навіть порівняно з Л.Андрєєвим (він теж починав трохи осторонь від місця, де йому веліла бути його природа), В.Вересаєвим, О.Серафимовичем Бунін 90-х років виглядає надто пересічним. Він без особливого ентузіазму повторює у прозі народницітво, у поезії... теж народницітво... Втім, у поезії він повторює всю російську класику: ретельно, уважно, можна навіть сказати - майстерно. Він співчуває бідним селянам, життя яких дбайливо і детально змальовує (збірка прози “В темную даль”), але якось ніби мляво. У нього нема тої патетики, того глибокого і щирого вболівання, яке супроводжує таке ж зображення у Вересаєва чи Серафимовича. Багато пізніше, у романі “Жизнь Арсеньева”, пильно вдивляючись у минуле, намагаючись його осмислити, письменник писав: “Я не был правее их (народников – М.М.) в общем, то есть в своей легкомысленной революционности, в искренней жажде доброго,

человечного, справедливого, но я просто не мог слушать, когда мне даже шута (а все-таки, разумеется, наставительно) напоминали: “Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан!” – когда в меня внедряли эту обязательность, когда мне проповедали, что весь смысл жизни заключается в “работе на пользу общества”, то есть мужика или рабочего”.⁸ “Я истинно страдал при этих вечных цитатах из Щедрина об Иудушках, о городе Глупове и градоначальниках, въезжающих в него на белом коне, зубы стискивал, видя на стене чуть не каждой знакомой квартиры Чернышевского или худого, как смерть, с огромными и страшными глазами Белинского, приподнимающегося со своего смертного ложа навстречу показавшимся в дверях его кабинета жандармам”.⁹

Таким чином, щоб стати реалістом нового покоління, підперти реалізм, який вже відчутно похитнувся, дужою молодою рукою, Бунін не мав глибокого стимулу. Його не збуджувало суспільне життя, більше того, воно лишало його байдужим. Захоплення толстовством (вибіркове і непослідовне) – не від зацікавленості якимись рухами, а від того, що у житті серед природи, в опрощенні він відчував своє, близьке, те, у чому виріс і завжди дуже любив: хутірство або, кажучи російською мовою, “мелкопоместничество”, життя у збіднілих, але від того ще гарніших і романтичніших “дворянських гніздах”.

Байдужість до суспільного життя – це ознака того, що людина народилась поверненою до самої себе. Тому і не дивно, що реалізм Буніна тривалий час млявий і невиразний. Лише у 1900-1901 роках Бунін написав те, що поставило його в один рівень з друзями гуртка Телешова і Горького: він написав “Антоновские яблоки”, видав збірку “Листопад”. Тут з’явились і пафос, і глибина, пішли суцільним плином вистраждані емоції. Отут, натрапивши на свою тему, на тему відмирання дворянських гнізд, він відчув себе у своїй стихії, вільно і натхненно. Він розбавив свій реалізм значною дозою лірики і почав додавати її по краплі у кожен наступний прозовий твір. Зрештою лірика стало ніби забатою. Це всі помітили, і не всім це сподобалось. Буніна по критикував Л.Толстой (оповідання “Заря всю ночь”), мовляв, пише ні про що. О.Купрін створив пародію на “Антоновские яблоки”, вона називалась “Пирого с груздями”: “Отчего мне так кисло, и так грустно, и так мокро?”.¹⁰ Палкий прихильник, щирий друг Буніна, Горький теж почав вагатись: “...но не понимаю – как талант свой, красивый, как матовое серебро, он не отточит в ножи не ткнет им куда надо?”.¹¹ – це були перші акорди майбутньої драми нерозуміння і ворожнечі.

А так звана марксистська критика, що мала тонкий нюх на класових ворогів, дуже швидко зрозуміла, що серед “знаніівців” Бунін зайвий: “Бунін, хоча зовнішнім чином був пов’язаний з прогресивною групою М.Горького, внутрішньо все ж стояв від цієї групи окремо, самотньо, не пасуючи їй ні своїм аполітичним світоглядом, ні своїми дещо барськими смаками”.¹²

Чи то завдяки критиці, чи це з якоїсь невідомої причини, але митець несподівано робить крок назад, до твердого, ба, навіть критичного реалізму: у цьому періоді творчості чільне місце посідає “Деревня”. Майже ніякої лірики, все тверезо, жорстко, з натуралістичними деталями і непомилною вірогідністю натури. Але майстерність значно зросла порівняно з реалістичними малюнками 90-х років: Бунін вже міг дати фору будь-кому з колег-реалістів. Стати б йому у щільні ряди на чолі з Горьким, але... Світогляд що далі то

певніше вів в інший бік. Тут не лишилось і тіні співчуття до “народу”: село названо Дурновокою, і його життя, збурене революційним рухом, неприкаяне і хаотичне, цілком відповідає назві. Історія братів Красових – це історія селян, що вирішили порвати з селянством. Один з братів став на шлях збирання багатства, керований палким бажанням зайняти місце поміщика, свого колишнього господаря, і досяг мети. Другий брат захопив стати поетом, навіть теж було досяг мети, стягнувся на збірку віршів (здається, досить безпомічних), але від злиднів і невлаштованості вратив нахил до творчості і зрештою оселився у брата, живучи за його кошт. Один брат досяг життєвого успіху, другий зовні потерпів крах, але за своїм внутрішнім станом вони дуже схожі один на одного. Ні багатство, ні творчість не принесли братам щастя, рівноваги, відчуття власної необхідності. Їх весь час щось гризе, велика смута панує в їхніх душах. Зрештою це спричиняє і морально-етичну деградацію героїв. Втративши зв’язок з природністю життя на землі (у книзі чи не єдиний герой, що не втратив цієї природності, – Молода), колишні селяни не змогли пристати до нового берега, відчувають порожнечу і постійний страх перед майбутнім. А майбутнє належить таким, як Дениска: дуже майстерно змальований Буніним тип, справжнє соціальне явище, генетично споріднене з героями “Бісів” Ф.Достоевського. Агресивна бездуховність, безцільна активність, спрямована на руйнацію, керована завжди невтолимим бажанням відібрати щось у того, хто має. Символічно, що Молода (не випадково ця жінка позбавлена імені), красу якої не втомлюється описувати автор, за яку весь час іде видима і невидима боротьба, зрештою дістається Денисці. Не важко уявити, яке життя чекає на неї. Останні сторінки, де змальовані сцени весілля Дениски і Молодої, вражають похмурих колоритом, безпросвітністю. Це теж епітафія, але не світла, як в “Антоновских яблоках”, а моторошна, пророча.

Покритикувавши всіх і все, що муляло йому раніш, невимовлене, Бунін на деякий час стає до критики байдужий, занурюється у тему кохання і створює низку невеличких шедеврів у прозі: “Легкое дыхание”, наприклад. Тут знов з’являється лірика, щоб вже не зникати з його прози до кінця. Щоправда, будуть ще “Окаянные дни”, еміграція і ненависть до більшовизму, на хвилі якої народжуються гнівні викривальні твори, але це – ненадовго. Він розібрався з політикою раз і назавжди, його погляди вже не зміняться: він вважатиме, що Росія загинула, і чітко бачитиме причини цієї трагедії.

В еміграції Бунін жив так, як завжди прагла його душа (і завжди ставали на заваді обставини життя в Росії). “Він не поспішав жити нарівні з епохою, – писав Г.Адамович, – не поступався жалюгідному прагненню, яке надто часто трапляється навіть у найбільш талановитих людей, бути у згоді з останньою розумовою модою, знаходити у цій моді особливу цінність та привабливість. З величною простотою і величним спокоєм він жив ледь-ледь збоку від гамірної, метушливої, самовпевненої доби, недовірливо на неї поглядаючи і все більше заглиблюючись у себе”.¹³ Самітник, занурений у себе, відсторонений від життя, він знаходив сенс у спілкуванні з природою, коханні до жінки і творчості. Він романтик і лірик за своєю природою, він завжди вважав себе поетом. Однак ця його певність далеко не у всіх знаходила співчутливий відгук. Справді, Бунін все життя писав вірші, на відміну від інших реалістів-прозаїків, ніколи з цього не робив таємниці. Багатьом його вірші подобались, а Горький навіть один час називав Буніна найкращим поетом (втім, оцінку Горького, який завжди був щедрим на найвищі бали, інші поети не брали до уваги),

але у намаганні Буніна зачислити себе до поетів завжди було щось наболіле, вчувалось щось навіть хворобливе. З поетами-сучасниками у Буніна тривала і послідовна ворожнеча. Він в'їдливо, нищівно висловлювався про кожного зокрема (починаючи О.Блоком) і про всіх загалом. "І він вибухнув довгою тирадою, яка знищувала сучасне мистецтво, – згадувала І.Одоевцева, яка довго і приязно спілкувалась з письменником в еміграції. – Погляди Буніна на футуристів, декадентів і абстракціоністів – він все ліпив у одну купу – мені давно і добре відомі".¹⁴ "Я все-таки, хоча ви з Болгариним (Г.Іванов – М.М.) і не визнаєте моїх віршів, перш за все поет. Поет! А вже потім тільки прозаїк", – завжди запально стверджував Бунін.¹⁵

Антимодернізм Буніна, який почався ще суперечкою з Брюсовим на рубежі століть, радянські дослідники пригадували охоче. Це важливий аргумент на користь того, що Бунін реаліст. Його багато хто вважав реалістом, та ще й традиційним понад міру: мовляв, пройшов повз усі новації епохи, лишився вірним доброму старому мистецтву. Щоправда, ліричний, щоправда, деколи аж занадто, але – послідовний реаліст. Причому і у прозі, і у поезії. Втім, поезія потребує окремої розмови, особливо з огляду на художній метод, оскільки вага поезії у творчості Буніна, саме питання її художності – проблеми ще далеко не прояснені.

Наприкінці 90-х років Бунін, як майже всі тодішні російські поети, знаходиться під впливом декадентства. Декадентство одразу сприйнялось, воно внутрішньо близьке Буніну: мотиви смерті, занепаду, всесвітньої туги і смутку, які зумовлені не обставинами життя (ними – в останню чергу), а світовідчуттям есхатологічного забарвлення. "Люди совсем не одинаково чувствительны к смерти. Есть люди, что весь век живут под ее знаком, с младенчества имеют обостренное чувство смерти (чаще всего в силу столь же обостренного чувства жизни)",¹⁶ – напише митець у часи напруженої рефлексії над власним дитинством. Ще до того часу, як він будь-що усвідомив у собі, Бунін проявляє ознаки психології декадента: він охоче остеронь, він дивиться на світ людей як чужий і нецікавий, він занурений у споглядання природи і Бога, він пасивний, бездіяльний, витрачає життя на дрібниці (веде здебільшого, кажучи його словами, "праздную жизнь"), у нього очевидний потяг до всього ірраціонального. Життям людей керує смерть: "Кружится Смерть в весельи диком / И развевает саван свой" ("Когда на темный город сходит"); "О, пускай скорее умирает / Этот жуткий, этот тусклый день!" ("Вьется путь в снегах"); "Но Ангел мятежный, весь буря и пламя, / Летящий над миром, чтоб смертною страстью сгубить, / Ужмчится над нами!" ("Беру твою руку"). "И звезды тускло, недвижимо / Горят над головой, / Как будто их зажег незримо / Сам ангел гробовой" ("На дальнем Севере").¹⁷ Від декадентства один крок до символізму: треба лише усвідомити власне декадентство (органічний рух до символізму можливий тільки тоді, коли природним, не запозиченим, виявиться декадентство).

У Буніна цей крок перетворився на тривалий непрямий шлях. У збірці є вірші, які вже можна назвати символістськими за багатьма ознаками: "На распутье", "Вирь", "Еще утро не скоро, не скоро", "Зной", "На высоте, на снеговой вершине", "Ночь", "Забывтый фонтан", "На окне, серебряном от инея", "Ночь и день" та інші. Бунін також активно засвоює поетику імпресіонізму, його палітра стає щораз розмаїтішою і вишуканішою. Здається, ніщо не заважало Буніну приєднатись до групи символістів (хоча б

неформально), популярність яких міцніла з кожним днем. За Буніним справа не стане. Хоча обставини привели його у коло реалістів, але він без вагань залишив би його. Принаймні, про це свідчить його бажання публікуватись в альманахах символістів і контакт з В.Брюсовим з приводу можливої співпраці. Співпраці не вийшло. Зрозумілість Брюсова наштовхнулася на родову пиху Буніна. Брюсову в ролі визнаного метра символізму вже не коштувало особливих зусиль “не пустити” когось у символізм. У рецензії на збірки “Листопад” та “Нові вірші” оцінка Брюсова лаконічна і незаперечна: “Якщо перші його вірші могли мати значення для шанувальників “віршів про природу”, то “Нові вірші” будуть без сумніву цікаві для тих, хто не знайомий з їх іноземними та російськими оригіналами”.¹⁸ Брюсов зарахував Буніна до епігонів символізму, а той на таку роль не міг погодитись (при тому, що він не міг не усвідомлювати у своїх віршах наслідування). Лишилось одне: “контрсимволізм”, як висловився В.Ходасевич. За зовнішньою опозицією сучасники прогледіли символізм Буніна. А він, нищачи символістів, сучасну поезію загалом, поступово, крок за кроком, вбирав досягнення модерного мистецтва, необхідні для досягнення високого художнього рівня у власній творчості. Але до глибокого усвідомленого символізму Бунін прийшов досить пізно, вже в еміграції. А до того часу – несподівані повороти у прозі, відчутний присмак архаїчності навіть у кращих віршах.

Дослідники охоче пишуть про “синтез епічного і ліричного, поезії і прози”¹⁹ у творчості Буніна. Справді, поезія і проза – наче два сполучені організми, що живляться з одного джерела – з ліризму автора. Додаючи ліризму в одне, Бунін зменшував його в іншому. І от що характерно: загалом поезії Буніна ліризму дісталось багато менше, ніж прозі. Його художній дар без сумніву за природою своєю ліричний. Бунін, як зауважив В.Я.Гречнев,²⁰ пояснював природу творчості, процес творчості так, як це роблять поети: поштовхом для твору слугує не задум, не життєве враження, а настрої. Він береться за перо з бажанням виразити, зафіксувати, об’єктивувати внутрішній стан, емоції, бажання, порив. У прозі Буніна, починаючи з “Антоновских яблок”, все певніше звучить авторський голос: “Безпосереднє авторське почуття – туга, захват, гнів, любов, – коли Бунін дає йому волю, – наче проривається крізь густе плетиво образів, тривожачи, збуджуючи читача своїм драматизмом і силою”.²¹ Так, але у поезії письменник дуже рідко “дає йому волю”. Він стриманий, зосереджений, він описує вже пережите, навіть давно минуле. Загалом поезія Буніна часто має більше ознак епосу, ніж коротка проза. Найперше – це, звичайно, описовість. Бунін описує, і не лише події, ситуації, враження від баченого, а й природу. Його пейзаж – це майже завжди детальний опис (головна причина виникнення присмаку архаїчності). Брюсов назвав поезію Буніна (з в’їдливою іронією у підтексті) віршами про природу. Справа, звичайно, не у тому, що Бунін любив писати про природу: символісти створили віршів про природу ще більше. Крім того, символізм загалом найчіткіше проявляє свої родові ознаки саме у пейзажній ліриці. Чому ж Брюсов поставив Буніну в вину його схильність до пейзажів? Варто порівняти пейзажі Буніна з такими самими пейзажами К.Бальмонта, О.Блока, І.Анненського та інших символістів, щоб відчутти різницю. Для прикладу звернемося до віршів зрілого Буніна, коли пристрасті, пов’язані з символізмом, вже вляглись, остаточно оформились у опозиційність (завдяки їй зникли будь-які елементи наслідування). Вірш “Золотой невод”(1903-1906):

Волна ушла – блестят, как золотые,
На солнце валуны.
Волна идет – как из стекла литые,
Идут бугры волны.

По ним скользит, колышется медуза,
Живой морской цветок...
Но вот волна изнемогла от груза
И пала на песок,

Зеркальной зыбью блестят и дробится,
А солнце под водой
По валунам скользит и шевелится,
Как невод золотой.

Вірш зроблено бездоганно. Слід зауважити, що Бунін і в ранній творчості не дозволяв собі похибок, таких вибачливих для пори учнівства. Він у поезії завжди вишуканий, завжди з відчуттям міри і пропорції, можна сказати, що естетство Буніна найяскравіше проявляє себе у поезії. Але це трохи не те естетство, яке охоче декларували символісти. Бунін – естет від зверхності. Він не може дозволити собі новацій від вболівання за чистоту вірша. Бунін надто високо ставить поезію, надто шанує її елітарність, аби дозволити собі експерименти (завжди якоюсь мірою сумнівні). Він взагалі не здатен почувати себе з поезією запанібрата. Ліризм Буніна тежу віршах чітко дозований. Тут нема пристрасті, нема якихось надміру складних, суперечливих почуттів, не відбиваються емоції, які можуть викликати осуд чи здатись негарними, не дуже пристойними. Легкий сум, відчуття самотності (не гостре, помітно розбавлене насолодою від самотнього споглядання природи), спогад, ностальгія, захоплення красою природи: все з відчуттям рівноваги, все відфільтроване, помірне.

Вірш “Золотой невод” – характерна для Буніна пейзажна замальовка. Емоція вірша – милування природою. Це милування зосереджене, спостережливе: Бунін точний, уважний в деталях. Але водночас не можна не зауважити, що у намаганні увиразнити кожну деталь поет користується досить зауживними образами: валуни блищать, як золоті, хвилі – наче зроблені із скла, медуза – як морська квітка... Єдиний у всьому вірші образ привертає увагу і здається свіжим, авторським, образ, який дав назву віршу: “золотой невод”. Але, знову-таки, яскравості і новизни у порівнянні сонячних променів, викривлених водою, з золотим неводом, не так багато, щоб зробити його самодостатнім. Цього порівняння вистачить на те, щоб стати окрасою рядка чи навіть вірша в цілому (у даному випадку саме так), але його не досить, аби поглибити поетичну тему. Назва підтверджує (а уважне читання не полишає місця для домислів), що вірша написано заради спостереженого порівняння сонячних променів з золотим неводом. Це гарно, це приносить задоволення, втіху очам. Природа загалом дуже гарна: ось все, про що нам скаже цей образ і вірш загалом.

Тут описаний пейзаж, реальний, справжній пейзаж, який викликав у автора насолоду від споглядання. Керований цією насолодою, автор

спробував змалювати той куточок природи, який видався таким привабливим. Тут нема дуже яскравих образів (у поезії Буніна їх надто мало, значно більше – у прозі), тому що нема увиразненого, яскравого почуття. Вірш живиться узагальненим ліризмом. Справді, важко уявити людину, котрій би не сподобалось сонце у морських хвилях, які накочуються на берег (якщо вона при цьому досить спокійна для того, щоб взагалі побачити пейзаж). І якщо вона схоче підшукати порівняння для валунів, освітлених сонцем, то напевне скаже, що вони блищать, як золоті. І якщо людина схоче описати пейзаж, вона опише хвилі, валуни, сонце, якщо при цьому у хвилях плавала медуза і була помічена – такожі медузу. Це берег без обличчя, узагальнений морський берег, який може належати будь-якому морю світу. Але якщо навіть ми ніколи не бачили моря, повинні здогадуватись, що не тільки берег, а й вода у різних морях не однакова... Якщо вже деталі, то такі деталі, які б дали проживу нашій уяві, аби ми змогли чітко уявити те, що ніколи не бачили. У Буніна ніби і детальність, іноді просто засилля деталей, але пейзаж його важко зафіксувати уявою.

У цьому плані його пейзажні вірші нагадують поезію символістів: пейзаж О.Блока чи І.Анненського теж дуже важко уявити, він прозоріє, як у сні. Але природа такого враження від пейзажів у Буніна інша. У символістів пейзаж як такий вислизає завдяки усвідомленому бажанню зробити краєвид справді прозорим, щоб читач дивився не стільки на краєвид, скільки на те, що сховане за ним. У Буніна пейзажне прозорий, він нічого не ховає, він описаний заради нього самого. Але уявити його важко тому, що цей пейзаж не має чітких прикмет неповторності (ми запам'ятовуємо неповторне, спільне нема сенсу запам'ятовувати: ми його і так добре знаємо). Кожен пейзаж має якусь неповторність, але лише тоді, коли її побачить людина. Поза людиною, без людини всі пейзажі рівноцінні, однакові. Чим точнішим буде художник в описі краєвиду, тим більше небезпеки зробити пейзажусередненим, невиразним. Неповторність пейзажу треба відкрити, а митцеві треба ще й знайти засоби, щоб допомогти читачеві зробити таке ж відкриття. Тому зосередженість на зображенні, а не на власній емоції, яка здатна це зображення оживити у творі, призводить до того, що зображення уніфікується. Як писав Ортега-і-Гасет, "все залежить від бачення. Для того, щоб побачити щось, ми повинні певним чином налагодити свій зоровий апарат".²² Щоб відтворити неповторність свого бачення, художник повинен не наближатись до реальності, а нею нехтувати.²³

У поезії Буніна простежується рідкісне явище: він більш охоче засвоює філософію, ніж поетику символізму. Вже у 90-і роки він, як вже згадувалось, щирий і послідовний декадент, патетика його вичерпується мотивом тлінності життя, настрої – сумом, тугою, світовідчуття – есхатологізмом. Постійно у нього з'являються вірші, які свідчать про активну рефлексію над витоками власного песимізму, самотності, споглядальності життєвої позиції. Отже, весь рух, природою закладений, скеровано у бік символізму. Ось вірш "Свет" (1916):

Ни пустоты, ни тьмы нам не дано:
 Есть всюду свет, предвечный и безликий...
 Вот полночь. Мрак. Молчанье базилики,
 Ты приглядишь: там не совсем темно,
 В бездонном, черном своде над тобою,

Там на стене есть узкое окно,
Далекое, чуть видное, слепое,
Мерцающее тайною во храм
Из ночи в ночь одиннадцать столетий...
А вокруг тебя? Ты чувствуешь ли эти
Кресты по скользким каменным полам,
Гробы святых, почивших под спудом,
И страшное молчание тех мест,
Исполненных неизречимым чудом,
Где черный запрестольный крест
Воздвиг свои тяжелые объятия,
Где таинство сыновнего распятия
Сам Бог-отец незримо сторожит?

Есть некий свет, что тьма не сокрушит.

Бунін не лише знає про існування іншого світу, він відчуває його присутність і вищій у порівнянні з життям земним. “Чудо, таїнство”, ірраціональність, містичні почуття. Людина між тим і сим світом, вона відчуває тяжіння двох світів як суперечливість власних почуттів. Інший світ – вищий, ідеальний, прекрасний, але не досяжний. Як і в інших символістів, у наведеному вірші храм символізує місце зустрічі двох світів, вікно в інший світ, через яке людині нічого не видно, але завдяки якому вона може відчути незриму присутність Бога у цьому світі. Шлях розп’ятого Христа – тяжкий земний шлях, символ людського шляху загалом, тому така моторошна картина, такі похмурі тони у картині храму. Скрізь нагадування про смерть, про тлін і плинність людського життя. І тим глибшим почуттям наповнюється головний мотив вірша: “Есть некий свет, что тьма не сокрушит”. “Некий свет” – це не сонячне, не місячне, взагалі не земне світло. Земне світло тьма здатна побороти, “некий свет” існує і тьмі людського існування. Тут нема наслідування комусь чи чомусь. Це – бунінське, присутнє в ньому з дитинства. І це дуже близько до філософії символізму.

Що ж заважає Буніну стати послідовним символістом? Невже випадком зумовлена ворожнеча з символістами? Відповідь на це питання знайдемо знову у творах Буніна. “О счастье мы всегда лишь вспоминаем. / А счастье вечно. Может быть, оно / Вот этот сад осенний за сараем / И чистый воздух, любящий в окно./ ... Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне”²⁴ “... зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша из старой книги...”. “В числе моих особенностей всегда была повышенная восприимчивость к свету и воздуху, к малейшему их различию”²⁵. І Одоєвцева згадує: “Зір, слух і нюх були у нього розвинені незрівнянно сильніше, ніж у звичайних людей”²⁶. Бунін бачив зірки, які видно лише у телескоп, за кілька верст по звуку дзвіночка міг визначити, хто з сусідів їде у гості, за запахом міг визначити колір білої чи червоної троянди. Одоєвцева розповідає про вражаючий випадок. Якось у незнайомому саду, наповненому пахощами безлічі вишуканих квіток, від яких паморочилась голова, Бунін почув запах резеди. Приятелі підняли Буніна на кліпни. По-перше, резеда у цих краях не росла. По-друге, важко уявити, щоб її тонкий запах можна було розрізнити серед хаосу найміцніших запахів південного саду. Бунін затався, весь сад

облазив на колінах і у глухому закутку під кущем таки знайшов тоненьке стебло резеди. Він так розчулився, що нагнувся і поцілував землю біля стебла. Бунін зізнавався близьким: “Я взагалі багато плачу – це у мене спадкове: романтична співучість і сльозоточивість серця – від батька. Плавав, та й тепер плачу, з різного приводу – від горя, від образи, від радості”.²⁷ “Бунін завжди насолоджувався кожним, навіть побіжним спілкуванням з природою. Кожний порив вітру, прозорість повітря, гроза, що насувається, зміна освітлення – все реєструвалось ним миттєво, хвилювало і приносило радість”.²⁸ Щоб стати послідовним символістом, поет мусив знехтувати реальністю. Важко, певне, неможливо, знехтувати нею, якщо природа так щедро наділила тебе гостротою відчуттів. Послідовний символіст – у певному сенсі сліпий і глухий, він мусить слухати внутрішній голос, бо “житейский шум трескучий – / Только отзвук искаженный торжествующих созвучий”.²⁹ Якщо людина вміє відрізнити аромат білої троянди від аромату червоної (за запахом вгадати колір), ця людина не може сприймати троянду як символ. Для неї надто багато важить квітка сама по собі, яка легко збурує емоції, живить їх розмаїтими відтінками. Закоханий у красу світу, отримуючи від неї стільки вітрих і насолоди, скільки здатне дати життя загалом, Бунін не міг відмовитись від скарбу, дарованого йому природою. Потрібен був компроміс, щоб примирити суперечність.

Щоб стати символістом, треба зробити вибір, треба визнати безперечно, безумовну, вищу цінність іншого світу, прикріпивши до світу видимого напис “тлін і смерть”. Бунін не хотів і не міг здійснити такий вибір. Водночас він не міг і знехтувати іншим світом, прийняти діонісійство чи епікурейство, зануритись у те життя, яке єдине нам дано, і не турбуватись безсмертям душі. Тому шлях його становлення і став занадто довгим. Певне, лише у повісті “Митина любов” Бунін зміг відчути, що він у власній творчості дорівнює сам собі. А до того часу – пошук, драматизм неспокою і невизначеності. Бунін, у зрілому віці усвідомлюючи свій шлях, марно присвятив свою першу творчість давно минулому: дитинству, юності, молодості. В останню чергу справа у ностальгії за батьківщиною. Ностальгія допомогла, вона дала можливість Буніну дистанціюватись від власного життя, побачити свій шлях згори, охопити єдиним поглядом. Все, що сталось, все, що колись сприймалось з таким трагізмом, розгубленістю, страхом, все мало статись. Все, що сталось, приймаю: ось велике, головне усвідомлення Буніна, яке відчутно і глибоко позначилось на його пізній творчості.

Бунін вважав кращими своїми творами “Жизнь Арсеньева” і “Темные аллеи”. Багатьма це сприймалось як авторська примха, забаганка. Хоча ці твори досить далекі від політики та ідеології, радянські дослідники тримали їх оддалік, минаючи або вибірково щось цитуючи. А у деяких дослідників (А.Горелова, наприклад) саме ці твори викликали припливи “класового почуття”: мовляв, “барская брезгливость”, “дворянская спесь” так і лізе в очі. А про “Жизнь Арсеньева” – нескінченні сторінки “викривальних” пасажів: і любов вигадана, і естетство суцільне, а вже про самозакоханість і казати годі. “Самолюбиво-упрямый и мстительный” Бунін... по-своєму помстився Варварі Пашенко,³⁰ – написав А.Горелов про образ Ліки. Де вже він знайшов помсту, важко навіть уявити: у російській літературі не багато знайдеться таких піднесених жіночих образів, як образ Ліки у Буніна. Але це тема іншої розмови, “класове почуття” – річ серйозна. Так чи інакше, а самооцінка Буніна, запропонована ним ієрархія власних творів, не стали дороговказом для

дослідників. Тим часом, до самооцінок пізнього Буніна варто прислухатись: він знає себе, він глибоко, без тіні пози і самомилювання, усвідомив свій шлях. Головний акт самоусвідомлення відбувся під час написання роману “Жизнь Арсеньєва”. Це не лише поворотний, етапний твір творчості Буніна, це своєрідний центр творчого шляху, втілена мета.

“Прийнято вважати, що “Жизнь Арсеньєва” – автобіографія. Бунін це заперечував. Для автобіографії “Жизнь Арсеньєва” була написана надто вільно, сміливо і глибоко. Це не автобіографія. Це – злиток із усіх земних прикросців, зачарувань, роздумів і радощів. ...У цій дивовижній книзі поезія і проза злилися органічно, нерозривно, утворивши новий жанр”³¹ – вважає упорядник і редактор чотиритомного видання творів І.Буніна. Це слушна думка. Справді – органічне поєднання поезії і прози, справді новий жанр (хотілось би, щоправда, почути визначення: який саме?). Але: хіба автобіографія, яка написана “вільно, сміливо і глибоко”, перестає бути жанром автобіографії? Хіба трилогія М.Горького (класика у цьому жанрі) написана не вільно, сміливо та глибоко? І чи доречна тут міра – надто? Чому Бунін заперечував проти такого визначення? Адже він не міг керуватись тим критерієм, яким скористався дослідник...

Слід зауважити, що про автобіографізм пишуть усі, хто писав про роман. Дослідників розривають сумніви: з одного боку, не можна не бачити, що Бунін описує власне життя і описує його, нічого не вигадуючи, все так, як було насправді, за виключенням змінених імен. Варто прочитати розгорнуту біографію Буніна (А.Бабореко³²), щоб переконатись у достовірності всіх образів роману. Бунін навіть не намагається замаскуватись. Невже перейменування реальних людей із життя Буніна достатньо, щоб автобіографія перестала бути нею? Звісно, автобіографія може стати основою для узагальнення. Скажімо, письменник на основі власного життя міг створити своєрідний портрет сучасника, варіант “героя нашого часу”. Але нічого такого у романі нема. Бунін поглинутий самим собою, собою, лише собою. Навіщо ж тоді вигадане ім’я? Щоб замаскувати свою “барську пиху”? Але ж Бунін ніби тільки те й робив, що виставляв її напоказ... У такому разі можна не брати до уваги заперечення Буніна і погодитись, що це є автобіографія, написана своєрідно, лірично (будь-які стильові новації не змінять жанру), але автобіографія... Зупинитись на цій думці заважає не лише опір Буніна (він теж дечого вартий), а й власне читацьке відчуття.

“Жизнь Арсеньєва” – справді не автобіографія. Досить пригадати класичну у цьому жанрі трилогію Максима Горького, щоб відчуті різниці. Бунін нічого не вигдавав, він описав власне життя, але... описав далеко не все. Більш того – він описав мізерну частку тих подій, які знайшли відображення у біографіях Буніна, в спогадах про нього. Це якась своєрідна автобіографія, не тому, що сміливо написана (хоча певна сміливість, звісно, для написання нетрадиційного твору вкрай необхідна), а тому, що Бунін тут зовсім не турбується відповідністю описаного власній біографії. Він не збирався створювати портрети батьків, рідні і знайомих так, як вони зафіксувались характеристиками і вчинками у свідомості інших людей, не хотів встановлювати, якими вони всі були насправді, він переслідував іншу мету: описати всіх такими, якими вони закарбувались у його свідомості, лише у його, Буніна, пам’яті. Він чудово усвідомлює суб’єктивність свого сприйняття. Саме суб’єктивність він і хоче зафіксувати.

Бунін дуже добре знав, яким насправді був його батько. Певне, в його пам'яті збереглися також жахливі сімейні сцени на зразок тієї, яку згадує Одоєвцева: напившись донестями, батько з рушницею бігав за матір'ю, стріляв у неї, а вона, втікаючи, вилізла на дерево. Таких сцен Бунін не описує. Не тому, що хоче прикрасити батька. Зрештою, він подає достатньо інформації, щоб ми склали собі про батька Буніна цілком об'єктивне уявлення. Мати, хоча їй Бунін присвятить прекрасні, вдячні синівські слова, промайне у романі прозорою тінню. Батько присутній постійно. Саме з ним вивчає стосунки Бунін під час написання роману. З матір'ю все вже відстояне, все у душі на своїх місцях. З батьком ще щось не впорядковане, існує якась суперечність, можливо, тінь недобрих почуттів чи лихих побажань. Ця тінь присутня і в романі, оскільки чомусь образ батька супроводжує мотив каяття. Нема подій, вчинків, слів, за які міг винитись Арсеньєв, але є щире каяття. Бунін не стільки ідеалізує батька (здається, він нічого не приписує йому і ніяких якостей не приховує), скільки приймає, проникаючись глибинною спільністю, осягаючи свою незбагненну спорідненість з цією людиною.

Стрижень роману – рефлексія. Не просто згадати, не просто якомога точно описати (це майже відсутнє), а зрозуміти, осягти, чому було саме так, а не інакше, знайти витоки себе теперішнього у собі з дитинства і юності. Кожен спогад виважується, аналізується, навіть дрібні деталі стають причиною роздумів і узагальнень. “Бедная была эта радость, столь же бедная, как и та, что испытал я от ваксы, от плеточки. (Все человеческие радости бедны, есть в нас кто-то, кто внушает нам порой горькую жалость к самим себе)” (с.274). “На что нам было все это, разве голодны мы были? Нет, конечно, но мы за этой трапезой, сами того не сознавая, приобщались самой земли, всего того чувственного, вещественного, из чего создан мир”. “О, как я уже чувствовал это божественное великолепие мира и Бога, над ним царящего и его создавшего с такой полнотой и силой вещественности!” (с.276). “Подводя итоги, что дала мне жизнь, я вижу, что это один из важнейших итогов. Эту лиловую синеву, сквозящую в ветвях и листьях, я и умирая вспомню...” (с.290). Дитинство повстає з усвідомлення, що “Подлинная жизнь была бедна” (с.297), але яким незбагненно складним і бурхливим було внутрішнє життя дитини! “Опять дивлюсь: как мог я тогда, в Каменке, так разительно точно видеть все эти картины! И как уже различала, угадывала моя детская душа, что хорошо, что дурно, что лучше и что хуже, что нужно и не нужно ей!” (с.296). Головні мотиви роману: природа, сім'я, кохання. Все з'єднується в душі героя усвідомленням місця, яке воно посідає у його внутрішньому світі. Вже у дитинстві вибудовується певна ієрархія. Природу і жінок Бунін описує найчастіше, найчастіше супроводжує їх означеннями “прекрасный”, “прелесть”: “Прекрасна – и особенно в эту зиму – была Батуринская усадьба”. “Прекрасны были и те новые чувства, с которыми я провел свою первую зиму в этом доме”. “И прекрасна была моя первая влюбленность, радостно длившаяся всю зиму” (с.354, 356,357).

Інша інтонація з'являється в описах подій зовнішнього життя: “Начало моей гимназической жизни было столь ужасно, что я и ожидать не мог” (с.320). (Невдовзі виявиться, що нічого жахливого тоді не сталося). “Однако, в общем, все были достаточно узки, прямолинейны, нетерпимы...” (с.418). Люди, точніше, чоловіки, викликають у Арсеньєва загострення “неприятной зоркости”, в той час як жінки майже завжди милі, привабливі, якщо не

красуні, то з якоюсь чарівною рисою. Перехід від життя поміж людей до сприйняття природи часто супроводжується різкою зміною настрою та інтонації. “Я с изумлением оглянул тяжко-безобразную картину как попало спящих в этом розовом и сейчас же открыл окно. Боже, какая заря была! Розовым огнем горит вдали восток, в воздухе та дивная свежесть и ясность, что бывает лишь ранней весной, на рассвете, в степи...”(с.426). Арсеньев, незважаючи на схильність до трагічного сприйняття подій, весь час перебуває у стані особливого піднесення, захвату; якоїсь дрібниці (на сторонній погляд) досить, щоб від розпачу він перейшов до безмежної втіхи. Власне, складність його внутрішнього життя визначається цими безкінечними коливаннями від туги до радості. Життя загалом приносить мало втіхи. Самотність, бідність, непристосованість до важких обставин постійно ускладнюють його життєвий шлях. Але завжди поряд краса, що являється у двох образах – природи і жінки, – і вона додає сил, наповнює любов'ю. Герой Буніна, вже з дитинства починаючи, постійно перебуває у стані закоханості. Якщо пригадати класифікацію М.Кундери³³ типів Дон Жуана, то герой Буніна очевидно належить не до епічних Дон Жуанів (саме тих, які мають психологічний тип Дон Жуана згідно з нашою класифікацією), а до ліричних. Мабуть, з великою вірогідністю можна стверджувати, що і Бунін належить до цієї групи. Ліричний Дон Жуан не турбується кількістю завойованих жіночих сердець (епічний Дон Жуан прагне володіти – якомога більшою кількістю володіти), його цікавлять лише ті тонкі нюанси почуттів, які приносить з собою кожна інша жінка. Кожна прекрасна по-своєму, лише ліричний Дон Жуан може це глибоко осягнути, і лише він може закохатись до пристрасі у будь-яку жінку, якщо вона полонила його рідкісною рисою вроди чи характеру. Ліричний Дон Жуан – це психологічний тип “Орфей”, або Імпресіоніст, його внутрішній світ визначає нижня права сфера. Це ірраціональний, емоційний, пасивний, жіночий, споглядальний тип. Він найщедріше наділяється даром художньої творчості (“Моцарт”), оскільки це людина двох інтуїцій. Він близький типу “Христос”, але відрізняється екстравертованістю, він надто чутливо сприймає життя. Надто велику втіху дає життя Орфеєві, аби він віддав його за безсмертя. Хоча безсмертя його дуже хвилює, він схильний думати, що безсмертя не здобувається, а дається, що душа вічна, вона не може бути смертною. Тип “Орфей” найближче стоїть до концепції людини у культурах Сходу. Бунін в “Жизни Арсеньева” проявляє всі риси людини орфеїстичного типу. “В тамбовском поле, под тамбовским небом, с такой необыкновенной силой вспомнил я все, что я видел, чем жил когда-то, в своих прежних, незапамятных существованиях, что впоследствии, в Египте, в Нубии, в тропиках мне оставалось только говорить себе: да, да, все это именно так, как я впервые “вспомнил” тридцать лет тому назад!”(с.294). Один з провідних мотивів книги – спогади про те, що було до власного життя, напружене споглядання своєї душі з метою знайти в ній, величній, багатій і вічній, відповіді на всі наболілі питання. Риси, які проявляють приналежність Арсеньєва (а отже і Буніна) до типу “Орфей”: посиленість емоційності, гостра чуттєвість, інтуїтивність, споглядальність, естетизм, донжуанство.

Імпресіонізм, про який охоче писали бунінознавці, близький Буніну. Певне, якби він народився раніше, до епохи Модернізму, певні риси імпресіоністської поетики його творчості мала б (як поезія О.Фета, наприклад). Але кожен художник слова, щоб досягти певного художнього рівня, не може обмежитись

лише імпресіонізмом, як композитор чи живописець: імпресіонізм існує на поверхні сприйняття, він, як ніякий інший художній метод, зумовлюється стихійністю творчого процесу. Це поетика юності і коротких жанрів. Тому в поезії імпресіонізм виявився невід'ємним від символізму, який легко, природно поглиблював імпресіонізм, у свою чергу з допомогою імпресіонізму розширюючи власну палітру зображення, посилюючи емоційність і щирість інтонації.

Але взаємодія імпресіонізму і символізму відбувається не просто. Лише з допомогою посиленої рефлексії над природою власної творчості письменник може поєднати символізм та імпресіонізм у цілісний метод. Ворожнеча з символістами певною мірою стала Буніну у пригоді: вона вберегла його від ролі одностороннього символіста. Але із-за цієї ворожнечі Буніну довелося пройти надто тривалий і складний творчий шлях. Його пошуки – це пошуки компромісу міжсимволізмом та імпресіонізмом.

Власне, з самого початку у Буніна було щось таке, що заважало йому стати ще одним Бальмонтом російської поезії: він надто багато ваги надавав поглядам, позиції, загалом його творчість з перших кроків виявляє риси філософізму, потяг до осмислення всього, що трапляється у житті. Тобто імпресіонізм, ще не оформившись, вже починав руйнуватись зсередини. Отже, не дивно, що водночас Бунін веде пошуки і у царині реалізму (неусвідомлений імпресіонізм може сприйматись митцем як тяжіння до реалізму). Наслідком цих пошуків було осягнення того, що необхідний реалістів світогляд Буніну органічно ворожий. Справа, звісно, не лише у ставленні до революційного руху. Все значно глибше і складніше. Бунін зміг цю складність усвідомити. В “Жизни Арсеньєва”, змальовуючи почуття і думки героя, пов'язані з творчістю, він бачить перш за все власний стихійний опір вимозі писати так, як писали у той час усі прозаїки під впливом Л.Толстого, В.Короленка або А.Чехова. “Но тут меня охватывало возмущение: да почему я обязан что-то и кого-то знать с совершенной полностью, а не писать, как знаю и как чувствую!”(с.490). “На Московской я заходил в извозчию чайную, сидел в ее говоре, тесноте и парном тепле, смотрел на мясистые, алые лица, на рыжие бороды, на ржавый шелушащийся поднос, на котором стояли передо мной два белых чайника с мокрыми веревочками, привязанными к их крышечкам и ручкам... Наблюдение народного быта? Ошибаетесь, – только вот этого подноса, этой мокрой веревочки!”(с.484). “Возвратясь, стал пить чай, думая: “Да, довольно. Буду только читать да иногда, без всяких притязаний, кое-что вкратце записывать – всякие мысли, чувства, наблюдения...” И, обмакнув перо, старательно и четко вывел: “Алексей Арсеньев. Записи”(с.491). Неможливо стати реалістом, коли головний естетичний об'єкт знаходиться не зовні, у світі, а в середині самого себе. Буніну не цікаво знати світ (людський світ: соціум), йому цікаво знати власну душу. Він не хоче змальовувати світ, він прагне відтворити своє ставлення до нього. Коли все це усвідомилось (в “Жизни Арсеньєва”), сформувався художній метод Буніна, його своєрідний символізм або, точніше, символічний імпресіонізм. В “Жизни Арсеньєва” є портрет епізодичного героя, неймовірно виразний, чіткий психологічний портрет типу Христос: “Один из них был замечателен: он был страшно молчалив, страдал боязнью грязи жизни, людского дыхания, прикосновения, ходил всегда по середине улицы, в гимназии, сняв перчатки, тотчас вынимал носовой платок, чтобы только

через него браться за дверную ручку, за стул перед кафедрой; он был маленький, щуплый, с великолепными, закинутыми назад каштановыми кудрями, с чудесным белым лбом, с удивительно тонкими чертами бледного лица и недвижными, куда-то в пустоту, в пространство печально и тихо устремленными глазами...”(с.321). Здається, варіант чеховської “людини у футлярі”, але без тіні іронії, з дивовижною ніжністю і захопленням змальована ця людина. Дитяче враження, таке свіже і яскраве, Бунін зберігає все життя. Внутрішньо близька людина? Безумовно. Але ще далека, надто дивна і тому відсторонена. Потрібні роки й роки напруженого пошуку, щоб досягти цю близькість і водночас відстороненість.

Якщо “Антоновские яблоки” і багато інших оповідань, створених Буніним у 1900-1910-і роки, – справді лірична проза, тобто жанр, утворений внаслідок романтизації реалізму і ліризації епосу, то пізня проза Буніна, кращі її зразки належать до нового жанру, в якому відбувається не просто поєднання, а органічне злиття реалізму та романтизму: це модерністська проза. Бунін усвідомив себе, свій внутрішній світ і життєвий шлях як єдиний естетичний об’єкт власної творчості. Лірична проза відрізняється від модерністської прози багатьма ознаками, хоча генетично з нею споріднена. Ліризацію епосу ми фіксуємо одразу, з перших сторінок твору, вона лежить на поверхні, оскільки першою “жертвою” лірики стає сюжет. Послаблення епічного сюжету, засилля пейзажів одразу викликає певну реакцію. Лірична проза тримається настроєм ліричного героя, ритмікою інтонації, пафосом ліричного імпульсу. Це поетизація чогось звичайного, яка відбувається на наших очах. Модерністська проза не дуже тримається ліричного героя, власне, тут він з’являється досить рідко. Ліричний герой – спосіб прямого, безпосереднього самовиразу, модерністська проза надає перевагу опосередкованому самовиразу. Тому модерністська проза може мати напружений сюжет і різноманітних вигаданих героїв. Але сюжет і образи побудовані так, щоб читач легко міг бачити “крізь” них. Мусить бути принаймні один образ, який слугує “вікном” у внутрішній світ автора.

На перший погляд може видатись, що у збірці прози “Темные аллеи” Бунін знов здійснює крутий вираж в бік реалізму і сюжетності. Щоправда, між досить великими за обсягом оповіданнями трапляються зовсім короткі новели, замальовки на кілька рядків, вірші у прозі. І все ж збірка загалом – це велика колекція розмаїтих сюжетів, мозаїка сюжетів, викладених лаконічно, стисло до неможливості, але цікавих, інтригуючих, часто детективних. Коли посилює позиції сюжет, лірика відступає, мусить потіснитись, дати місце епосу, а за ним – і реалізму. Звідки у Буніна така увага до сюжету? Він частіше відверто ним нехтував. У збірці пасивний ліричний герой, здається, мало (у порівнянні з ліричною прозою 1900-1910-х років) пейзажів, а якщо вони є, то написані дуже лаконічно. І ще одна важлива відмінність: безліч дійових осіб, багаторя портретів, багато з яких за виразністю не поступяться портретам класиків реалізму. Справді поворот? Ні. Новий крок у розширенні засобів самовиразу. Арсеньев – прозорий надміру. Це провокує безкінечні розмови про автобіографізм. У збірці від автобіографізму не лишилось і сліду: переважають вигадані історії, а якщо якісь враження особистого життя і долучаються, то непомітно для читача. У збірці “Темные аллеи” Бунін теж здійснює акт самоусвідомлення. Але тепер на першому плані інша риса (в “Жизни Арсеньева” усвідомлюються перш за все витоки і природа власної

творчості) – та, яку ми вище визначили як донжуанство. Це не означає, що Бунін, ледь замаскувавшись, вирішив увічнити колекцію власних амурних перемог. Тут створюється (народжується) філософія донжуанства. Не випадково кохання у Буніна винесене за межі сім'ї (що викликало осуд радянських моралістів): Дон Жуан – стихійний руйнівник сім'ї, її вічний ворог і опозиціонер. І ще одна важлива риса бунінського кохання: воно завжди коротке у стосунках і трагічне. Чим палкіше кохання, тим більша плата за нього. Дон Жуан щасливий без меж і нещасний без міри. Він проживає безліч життів, вмираючи і народжуючись заново. Руйнівний чоловічий дух втілюється у коханні і стає творчим духом. Для людей психологічного типу Орфей найвища цінність внутрішнього світу – кохання, воно іноді переважає життя. Заради коханої жінки Орфей готовий на жертву, готовий віддати своє життя, завойовуючи її. Ліричний Дон Жуан може стати однолюбом, якщо закохається у недосяжну жінку.

Бунін не завжди на боці тих героїв, які, закохавшись, руйнують чиюсь сім'ю (частіше все ж саме так), але він завжди на боці того, хто трагічніше переживає. В оповіданні “Кавказ” закохані втікають від жорстокого і ревнивого чоловіка, якого “вона” не любить, проводять на березі моря два щасливих тижні. Почуття героїв дуже сильні, пристрасні, з очевидним відтінком трагізму. Здається, головна трагедія розіграється з кимось із закоханих. Але фінал несподіваний: “Он (чоловік, від якого втікла жінка) искал ее в Геленджике, в Гаграх, в Сочи. На другой день по приезде в Сочи, он купался утром в море, потом брился, надел чистое белье, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару. Возвратясь в свой номер, он лег на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов”.³⁴ Трагедія розігрується не так і не там, де її чекали герої і читач, фінал повертає сприйняття подій у інше річище. Протягом всього оповідання накопичується співчуття до закоханих, почуття яких надзвичайно сильні і водночас приречені. У фіналі співчуття віддається епізодичному герою, враження про якого, сформоване кількома штрихами на початку, було негативним. Жажлива деталь – постріл з двох пістолетів (щоб напевне!) дає поштовх уяві читача: він здогадується, що могла пережити людина, яка таким чином пішла з життя. Тут нема намагання когось звинуватити у цій трагедії (іншим героям читач теж співчуває): вона неминуча. Кохання дарує людині безкінечне щастя, а життя виштовхує його за свої межі.

Оповідання із збірки “Темные аллеи”, навіть ті, що здаються послідовно реалістичними, дивують своїми героями. По-перше, тут відчувається чітка диференціація міжгероями чоловічої і жіночої статі. Жінки описані детально, випукло, дуже емоційно. Фіксується безліч найдрібніших рис зовнішності: колір волосся, шкіри, очей, форма рук, шиї, зріст – все, навіть надміру, мало не протокольно. Здається, така скрупульозність у створенні портрету героїні, яка стане дійовою особою невеличкої розповіді, – річ зайва. Водночас важко втриматись від того, щоб не назвати ці портрети глибоко реалістичними. Бунін справді широко використовує реалістичну деталь у цих описах. Але зовнішності не досить, щоб визнати героя реалістичним. Він повинен бути індивідуалізований не лише зовні (зовні – у другу чергу), а й внутрішньо, він мусить мати неповторні риси характеру, світогляду, психіки; треба, щоб ці риси зумовлювалися також соціальним станом, життєвим шляхом тощо. У

Буніна всього цього ми не знайдемо. Просто безкінечна галерея портретів красунь. Незважаючи на деталізацію зовнішності, ми, прочитавши кілька оповідань, не пригадаємо, в якому з них героїня була висока на зріст, в якому – маленька, яка з них білява, а яка чорнява. Здається, це одна і та ж героїня змінює маску, постає перед нами то в одному вбранні, то в іншому, щораз чарівнішому, привабливішому. Внутрішню героїні схожі одна на одну, тому що автор описує їх лише у стані закоханості. Кохання робить їх дуже жіночними і надзвичайно прекрасними. Герой сюжету про кохання ніколи не описується детально, іноді кількома словами, одним штрихом. І все ж дуже швидко складається враження, що це людина з однією і тією ж зовнішністю: високий, сухорлявий, стриманий у манерах, за родом діяльності поет чи маляр, іноді просто юнак чи ще лаконічніше – Він. Це прозорий герой. Жодна особлива деталь не заважає нам бачити за ним авторське почуття, авторську емоцію. Сюжети збірки, як вже мовилось, не обов'язково взяті із життя Буніна. Але всі емоції тут відтворено пережиті, авторські. Емоції настільки завжди своєрідні, так точно і тонко нюансовані, що читач розуміє (здогадується): це неможливо вигадати, це треба відчутти самому.

Автор має на меті єдине: знайти форму для об'єктивації всього, що пережите за життя. Опосередкований самовираз дає волю, розширює можливості, увиразнює метод і стиль. Окраса збірки – оповідання “Чистый понедельник” – підтверджує, що Бунін, як і раніше, дотримується філософії символізму. Його метод увиразнюється і набуває неповторних бунінських ознак; символічний імпресіонізм набуває своєрідності завдяки вмілому використанню засобів реалістичного зображення.

У пізній творчості Буніна відбувається складний процес метаморфози символізму у власне модернізм. Символізм як мистецтво перехідного періоду антагоністичний до реалізму так само, як романтизм, і чинить спротив взаємодії з ним. Але для того, щоб стати власне модернізмом, символізм мусить пройти через цю взаємодію. Символізм, єдиний із методів модернізму, вже у 20-і роки викликав відчуття застарілості. Послідовний символізм збігається з напрямом і належить конкретному історичному відрізку. Символізм, який став власне модернізмом, сформувався після символізму як напрям.

СИМВОЛІЗМ, ІМПРЕСІОНІЗМ, ПОСТСИМВОЛІЗМ

До перерахованих у назві термінів слід було б додати ще один: неоромантизм, оскільки всі ці поняття об'єднані одним і тим самим явищем. З поняттям неоромантизм у радянському літературознавстві ще більша плутанина, ніж з романтизмом. Саме існування поняття вказує на вертикальну типологію, тобто на періодичне відновлення певних засад романтичного мистецтва, сформульованих на рубежі XVIII-XIX ст., в іншу історичну епоху. З'ява терміну “неоромантизм” на рубежі XIX-XX ст. була неминучою, оскільки ця епоха всіма коренями сягає попереднього романтизму. Але романтизм нового часу став символізм, отже необхідність у другому терміні одразу відпала. Неоромантизм – поняття, яке використовували для позначення тих явищ, які чимось відрізнялись від символізму і водночас тяжіли до опозиції з реалізмом. Іноді він вживався стосовно митців, що з якихось

причин не бажали виступати під гаслами символізму, хоч внутрішньо були до нього близькі. З часом виявила себе тенденція називати неоромантизмом все, що важко визначити певніше (при тому, що антиреалізм очевидний). Сьогоднішнє використання терміну вкрай заплутує справу з вивченням модернізму. Якщо виходити із значення терміну, то неоромантизм – це символізм, тобто термін зайвий. Але оскільки він все одно в науці існує, його варто використати для диференціації деяких явищ. Отже, неоромантизмом варто назвати стилізацію під романтизм минулого століття, відверте реставрування романтичного мистецтва, яке було досить поширеним явищем на рубежі XIX–XX ст. Це, наприклад, творчість М.Гумільова, раннього А.Бєлого, І.Сєверяніна. Крім того, неоромантизмом варто назвати всіх формальних символістів, тобто тих поетів, які декларували символізм, але у творчості ними не стали. Символізм був деякий час у моді, а тому багато хто з поетів, завбачивши у собі нахил до суму чи всесвітньої туги, вважав себе символістом. Але туги і навіть активного використання символів не досить, щоб стати символістом (якщо виходити лише з цих критеріїв, то більшість віршів світової поезії можна зарахувати до символізму, починаючи народною творчістю). Для того, щоб стати символістом, треба народитись романтиком і трохи декадентом, а потім усвідомити ці якості і осмислити їх настільки глибоко, щоб вони стали чітким світовідчуттям. Мало хто з поетів “Молодої Музи” чи “Української хати”, об’єднань, які декларували символізм, справді належав до символістів. Найчастіше їх творчість була сумішшю засад народництва, фольклору і деяких, навмання запозичених, рис декадентства. Зараз багато хто пише про символізм О.Олеся, Д.Загула, навіть П.Тичини, у той час як ці поети в творчості не виявляють ніких рис символізму. Двох перших варто назвати неоромантиками, а Тичину, до в’яснення його стосунків з футуризмом, можна вважати модерністом. Символізм – це найперш світовідчуття і філософія, які накладають чіткий відбиток на всю творчість. Символізм – це глибоко усвідомлений неоромантизм, це своєрідна поетика, яку, один раз осягнувши, важко переплутати з якоюсь іншою.

Символістська поетика ґрунтується на філософії символу. Історія вивчення символу як філософської категорії налічує не одне тисячоліття (С.С.Аверинцев починає її від Платона³⁵). Але особливу увагу до символу виявили романтики, коли намагались щонайглибше усвідомити, що таке мистецтво, поезія загалом і романтизм зокрема. В естетиці романтиків чільне місце посідають дві категорії – міф і символ. Ф.Шеллінґ протиставляє естетику античного світу і християнства, вважаючи античну міфологію реальною, а християнську – ідеальною. Ф.Шеллінґ також визначав символ як споглядання спільного через особливе і протиставляв символ алегорії, яка є єдністю спільного і особливого.³⁶ “...якщо в язичництві природа була тим, що розкривалось назовні, а ідеальний світ, відповідно, відступав на задній план, то у християнстві, навпаки, разом з тим як ідеальний світ відкривається назовні, природа швидше повинна була відступити на задній план як таємниця”.³⁷ Ця думка Шеллінґа дуже важлива для розуміння поетики символізму. У романтичному мистецтві XVIII–XIX ст. символ, незважаючи на активне осмислення з філософської точки зору, використовується лише як символ, так, як він і раніше використовувався у мистецтві, починаючи з фольклору. Щоб зрозуміти, що таке поетика символізму на відміну від поетики будь-якого романтичного твору, який містить усталену символіку предметів і явищ, слід звернути увагу на один важливий момент.

О.Лосев, створюючи свою філософію імені, робив це з врахуванням досвіду символістів: “Так символ існує антитезою логічного та алогічного, вічно стійкого, зрозумілого, і – вічно нестійкого, незрозумілого, і ніколи не можна в ньому від повної незрозумілості перейти до повної зрозумілості. У змістах, які вічно народжуються і вічно тануть, – вся сила і значущість символу, і його зрозумілість сягає невторинною енергією у безкінечні глибини незрозумілого... Символ є смисловим круговоротом алогічної міці непізнаного, алогічним круговоротом смислової міці пізнання”.³⁸ Серед тих, на кого опирається О.Лосев, варто згадати також О.Потебню. О.Лосев виділяє п’ять форм ейдетичної предметності імені: схему, топос, ейдос у вузькому значенні, символ і міф.³⁹ Тобто Лосев розглядає символ як певну якість будь-якого імені. Мова символічна загалом, і тому в ній можливе існування безлічі невичерпних за значенням символів.

А ось як, на багато років раніше Лосева, тлумачив символ теоретик символізму Д.Мережковський: “Не лише символістська, а й будь-яка інша поезія є “мовою образів”, що відомо читачеві з кожного підручника філології. Будь-який символ – грецькою мовою це слово означає “збіг”, “порівняння”, “відповідність” – є той самий образ, хоча не кожен образ – символ. ...збіги, порівняння, відповідності можуть існувати не лише між двома явищами чуттєвого світу, але й між двома світами – чуттєвим і надчуттєвим, з тим, зрозуміло, необхідним приписом, що той світ є вищою, безсумнівною, найреальнішою реальністю. Образ, явище цього світу зображене так, що воно стає прозорим і крізь нього сяє образ “миров інших”, – символ. Символ є художнім образом, який з’єднує цей світ з тим, пізнане явище – з непізнаною сутністю. ... Мова символів – це мова релігії. Всі обряди і таїнства не що інше, як символи. Неможливо говорити про Бога словами, про Безмежне – визначеннями; можна лише знаками, киваннями, мовчанням поміж слів дати відчуті невимовну присутність Бога”.⁴⁰ Запропоноване Мережковським тлумачення символу як особливої мови, на якій треба говорити про Бога, не є відкриттям символістів, ця думка сягає коренями ще у Середньовіччя. У процитованому уривку статті Д.Мережковського слід звернути увагу на інше: він ставить символ поруч з іншими образами, власне тропами, утвореними шляхом порівнювання явищ і предметів, перенесення значень з одного явища на інше. Щоб стало можливим таке “вмонтовування” символу в низку тропів, Мережковський урівнює “в правах” цей світ, видимий, матеріальний, з невидимим, ірреальним, ірреальним, називаючи його “найреальнішою реальністю”. Якщо ірреальний світ такий самий реальний, як навколишній, тоді, справді, структура символу не відрізняється від структури будь-якого тропу, побудованого на переносі значення. Ця позиція Мережковського суперечить традиційному виокремленню символу, відмежуванню його не лише від тропів, а й від образної мови загалом, яка існує по сьогодні.⁴¹ Водночас ця думка не є парадоксальною і особливою в естетиці символістів. З одного боку, символ приймається з усією його багатівіковою філософією (таємнича мова про Бога), з іншого – символ “заземлюється”, стає просто образом, звичайним образом художнього твору. Це не є суперечність символістів чи Мережковського. Це важлива позиція, оминувши яку, ми не зможемо диференціювати поетику символізму і романтичного мистецтва загалом.

Д.Мережковський, В.Брюсов, О.Блок, А.Белый, З.Гіппіус, Вяч.Іванов, І.Анненський багато і охоче писали про філософію і поетику символу. Щоб

осягти російський символізм, достатньо уважно прочитати критичні статті та теоретичні праці російських символістів. Вони не лише створили філософію символізму, а й стали послідовними символістами у власній творчості.

Розмову про символ як художній образ слід починати з О.Потєбні. Саме його відкриття були використані російськими символістами у процесі активного осмислення мови символів. “Вважаючи, що художній твір є синтезом трьох моментів (зовнішньої форми, внутрішньої форми і змісту), наслідком неусвідомленої творчості, засобом розвитку думки і самосвідомості, тобто бачачи у ньому ті жознаки, що й у слові, і, навпаки, відкриваючи у слові ідеальність та цілісність, властиві мистецтву, ми робимо висновок, що і слово є мистецтво, а саме – поезія”.⁴² Традиційна поетика XIX ст. відносила тропи до мовних зворотів і розглядала їх окремо від образів, створених авторською фантазією, образів, що охоплюють весь художній твір: доля людини, образ-персонаж, образ-тип, картина чогось, опис, пейзаж тощо. Тропи розглядались як окраса авторської мови (додаткова, але не необхідна), риса його стилю (у першу чергу поетичного чи романтичного). Концепція О.Потєбні суттєво змінює ракурс сприйняття образу. Власне, повністю міняється ієрархія образів: ті, що останню позицію, а саме тропи, піднімаються на самий верх. Справді, якщо слово – мистецтво, якщо мова утворюється за законами образного мислення, то найважливішим (можливо, єдиним) джерелом образності є мова, у кожному слові якої – безкінечна “вертикаль” і “горизонталь” смислів. Тлумачення символу як образу, що не конструюється (на відміну від алегорії, утворення якої відбувається умоглядно), а відкривається шляхом інтуїтивного вслуховування у мову явищ і атрибутів природи, внаслідок чого явище “прозоріє” і відкриває свій таємний, прихований від людських очей зміст, – це тлумачення виходить з розуміння, що мова символічна за своєю суттю, і що цей символізм можливо використати з певною художньою метою. Символ, як і романтики, символісти сприймають як власне поезію. Але лише символісти, усвідомивши природу символу як природу слова, змогли посунути символ в ієрархії твору на найвищу позицію.

Справа не в тому, що символісти частіше за інших вживають символи (не-символів у них нема – у них все символічне). Справа в тому, що у них символ стає основою структури твору. У такому разі не лише весь текст отримує символічне значення, не лише кожен конкретний образ має символічне значення, а – що найсуттєвіше – символ об'єднує текст по “горизонталі” (гармонічна єдність суміжних компонентів) і по “вертикалі” (стає “вікном”, крізь яке мріє інший зміст). Інакше кажучи, кожен образ твору і твір загалом – це символи, які взаємопроникають один в одного. Завдяки цій взаємодії універсальні символи набувають ознак авторської мови: кожен символіст говорить тими ж словами про те ж саме, але щоразу інакше. Подібне використання символу стає можливим при умові: символ усвідомлено у філософському аспекті і символ усвідомлено як головний образ в ієрархії твору. Той, хто усвідомив філософію символізму, – усвідомив філософію символу і навпаки. Філософію символізму без філософії символу виразити неможливо (частково і навпаки). Ідея про два світи, вищий, духовний, і нижчий, матеріальний, власне, виходить із філософії символу: ірреальний світ недосяжний для людини, але мова символів дає можливість зазирнути у потойбіччя (почути його). Без символів світ глухий і сліпий, без символів двері у царство духу замкнені. Якщо поет, не розуміючи чи не сприймаючи

філософію символізму, наповнить текст великою кількістю символів, текст від цього не стане символічним. Власне, поза символізмом виникнення символів у поетичних творах завжди зумовлювалось інтуїтивним “попаданням” на абстрактне значення конкретного предмету чи явища. Читач сприйме символічне значення конкретного явища, якщо воно буде оточене відповідним контекстом (інакше кажучи, обрунтоване). Якщо ж поет пише про вітер, зорі, небо, сонце, дерево, не навантажуючи кожен з цих атрибутів природи певним супроводом (кожен з них може тлумачитись як символ), то читач сприйме ці образи не як символи, а як звичайний пейзаж. Щоб пейзаж став символічним, поет повинен свідомо малювати його як “прозорий”, повинен знати, відчувати, що саме йому видно крізь цей пейзаж.

Розглянемо структуру символістського твору на прикладах. Вірш О.Блока із збірки “Стихи о Прекрасной Даме”:

Разгораются тайные знаки
На глухой, непробудной стене.
Золотые и красные маки
Надо мной тяготеют во сне.

Укрываюсь в ночные пещеры,
И не помню суровых чудес.
На заре – голубые химеры
Смотрят в зеркале ярких небес.

Убегаю в прошедшие миги,
Закрываю от страха глаза,
На листах холодеющей книги -
Золотая девичья коса.

Надо мной небосвод уже низок,
Черный сон тяготеет в груди.
Мой конец предначертанный близок,
И война, и пожар – впереди.⁴³

Мова символів – це, найперш, алогічна мова. Через алогізм ми не можемо сприймати текст так, як сприймаємо будь-який твір, де щось змальовано: з допомогою уяви ми “оживляємо” запропоновану поетом картину, споглядаємо її і відповідно, так, як прагнув поет, реагуємо на неї. Символістський текст розірвано на окремі образи, які не даються до об’єднання у цілісну картину. Якщо розглядати цей текст з точки зору логіки, то кожен рядок викличе питання. “Разгораются тайные знаки / На глухой, непробудной стене”. Які знаки, на якій стіні, не зрозуміло, але ми сподіваємось дізнатись про це з подальшого тексту. І все ж: якщо стіна названа глухою (це щось безперечно мертво, неподоланий заслін), то чому вона – непробудна? Непробудна ми кажемо про істоту, яка спить... Якщо стіна глуха і непробудна, то чому саме на ній запалюються знаки? “Золотые и красные маки / Надо мной тяготеют во сне”. Якби маки були лише червоні, можна було б їх сприйняти як звичайні квіти. Оскільки маки не бувають жовтими, нема підстав для епітету “золоті”. Отже, золотий може позначати не колір, а особливу красу (золотий у значенні

дорогоцінний). Тобто сняться невимовно прекрасні квіти, але чомусь вони “тяготеють”. Далі: що таке нічні печери? Хіба бувають нічні і не-нічні (денні, чи що?) печери? Голубі химери – це тежнеможливо, або химери (жах), або голуби (прекрасне). Химери завжди були чорними, сірими, а якщо й кольоровими, то неприємних відтінків. Якщо “не пам’ятаю”, то як могу так точно визначити: “суровие чудеса”? Від чого “укриваюсь”, “убегаю”, перед чим “закриваю от страха глаза”? Остання строфа дає відповідь на деякі питання, але не на всі (щоб отримати відповідь на всі питання, треба перечитати вірш): “Мой конец предначертанный близок”.

Отже, у вірші йде мова про передчуття. Сняться погані сни, ввижаються неприємні образи... поет з усіх сил намагається вловити їх потаємний зміст і нарешті тлумачить його як наближення власної смерті. Хоча, знову-таки, – війна і пожежа не є атрибутом власної долі, це суспільний катаклізм. А суспільний катаклізм не відчують у снах, його передбачають, пророкують (акти свідомі). Ми з самого початку, з перших рядків, мусимо відчутти, що у вірші віщується щось лихе: нагнітаються означення, які створюють похмурий, зловісний колорит, примушують завмирати серце. Золоті і червоні маки “тяготеють” так само, як в кінці: “Черный сон тяготеет в груди”. Але чорний сон справді душить, а от квіти... Сни наповнюють вірш, це наскрізний його мотив. Ми звикли тлумачити сни, особливо ті, що зумовлюють наш денний стан чи настрої. Снились прекрасні квіти, але сон тяжкий. Що це означає (символізує)? Очевидно, червоні маки є символом краси світу. Певне, саме цього світу, видимого, реального, бо якби йшлося про умовні квіти, то не з’явилась би їх конкретна назва: маки. Чому ж сон виявився тяжким? Серед червоних маків з’явились золоті маки, невимовно прекрасні, але – мертві. Краса світу запрозоріла і відкрила свою смертність. Тому їй не хочеться бачити. Нічні печери – це печери важкого сну і водночас сховок, добровільне відвертання від світу, від його сонця і яскравих небес. І все ж навіть пробудження не позбавляє від влади передчуття: голубі небеса, що завжди символізували щось чисте, святкове, дар Божий людині, тепер спотворюються обличчями химер. Тому і вдень – втеча від краси світу, занурення у забуття, рефлексія над щойно пережитим відчуттям, яка перетворює мить на вічність. Усе оточуюче нагадує не про життя, а про вмирання. Книга – це істота, яка відходить в інший світ: лише про людину, що конає, можна сказати “холодеющая”. Золота коса у книзі – мертва коса, це одне нагадування про плин і тлін життя. Вмирає все, а отже – світ загалом. І не має значення, з якої причини (війна і пожежа – умовні, це не передбачення чогось конкретного, що буде саме так, а не інакше). І це не передчуття якогось трагічного випадку, що покладе кінець життю поета. Це занурення у стан, в якому стає досяжним зміст знаків (знаків сну і дня), знаків, які подає людині хтось, хто бачить “вिवоріт” життя. Поет занурюється в есхатологічне почуття. Вірш є рефлексією над думкою про тлінність життя і неминучу загибель світу. Краса світу – мареву, золота пелена, світ плине у небуття. Цей світ на очах перетворюється на інший. Золоті маки у сні і золота коса у книзі є атрибутами іншого світу. Сні – перед-смерть, поринання у стан переходу. Це підготовка до переходу в інший світ, це приймання вищої волі, згідно з якою життя є смерть. Зрештою кожен сон, який сам по собі щось означає, розростається в образ, який “накриває” весь текст. Нічний сон і денний стан мало чим один від одного відрізняються. Життя – сон. Краса світу – символи, знаки на глухій

стіні непізнаваного. Кожен окремий сон символізує смерть, крізь кожен поет зазирає у потойбіччя. Але це стає можливим лише тому, що життя все разом тлумачиться як сон про вічність.

Для символістського тексту характерні повтори, які завжди певним чином структуризують текст. У даному випадку повтор у першій і останній строфі слова “тяготеют” утворює кільце думки, достатньо прозорої за значенням, властивій філософії символізму: таємні знаки віщують смерть. Образи, про які йшлося вище, певним чином сконструйовані (поєднання непоєднуваного), тому багатозначні, але їх символіка визначається не тією багатозначністю, яку матиме образ, якщо вилучити його з тексту (скажімо, голубі химери – образ, образність якого зберігається за текстом). Водночас не можна не бачити, що всі образи вірша символізують щось одне і те ж, і що ця спільність виникає завдяки тому, що образи вміщені всередину певного поля (організму, структури). Все – у сні. Нічний сон і його тяжкі видіння (перша строфа, половина другої, четверта) продовжуються вдень. Стан напівсну, запаморочення (“не помню”, “убегаю в прошедшие миги”) триває вдень, і поет не чинить опору, сам прагне цього стану. Кожен образ дня чіткіше, ніж нічний, виявляє зміст віщування. Якщо золоті маки – образ невиразно неприємний, то золота коса, що мертва лежить у книзі (повтор відзеркалює денне і нічне життя, як світ і потойбіччя) – образ зі зрозумілим значенням. Водночас у кожному образі зберігається невизначеність, хисткість, властива сновидінню. Символ, як і сон, не можна тлумачити певно. Це – лиш здогадки, ледь чутна мова інтуїції.

Дослідники символізму і творчості О.Блока часто й охоче писали про символіку кольору.⁴⁴ Традиційно вважали, що основні параметри кольорової символіки у творчості символістів своїми витокami сягають символіки християнського іконопису. Це так, і не могло бути інакше, тому що спорідненість з культурою християнства у символізмі дуже глибока. Але традиційна символіка – це символіка дещо збіднена, звужена до кількох певних значень. Якщо символіка стає традиційною, вона неминуче стає якоюсь мірою умоглядною, конструктивною. Якщо для іконопису це необхідність, то для світської авторської поезії усталена символіка може стати навіть на заваді. Усталена символіка суперечить природі символічного образу. Якщо поет буде користуватись кольором як символом того і того, може з’явиться відчуття підробки, штучності. Символістський текст, щоб бути символічним (ненав’язливо символічним), мусить бути достатньо природним. Якщо казати словами Д.Мережковського, “символи повинні невимушено і мимо волі вилитись із глибин дійсності”.⁴⁵ Щоб кольорова гама поета була природною і водночас глибоко символічною, потрібно активізувати первісно-чуттєве сприйняття кольору (про первісні витoki символіки кольорів див. у О.Лосева⁴⁶). Людина сприймає кожен колір по-своєму, завжди досить емоційно, це і є основою для формування джерела, з якого повстане символіка кольорів. У талановитого поета завжди власна символіка, вона може суттєво розбігатись з традиційною, оскільки талановитий поет намагається зберегти інтуїтивно-емоційне ставлення до кольору, актуалізує суб’єктивність його сприйняття. Символіка кольорів розглянутого вірша О.Блока достатньо традиційна, очевидних відхилень від християнської символіки тут нема. Але якщо ми привидимось до кожного “кольорового” образу, то побачимо, що жоден з них не є умоглядним. “Золоті і червоні маки” – цього не можна вигадати, це

треба вгадати, інтуїтивно відчувати, що з усіх червоних квітів (безлічі червоних) це мусять бути саме маки, з їх тонкими, як шовк, пелюстками, що опадають від найменшого руху, і що золоті маки поміж червоних – це надміру гарно (золотий мак – наружа над живою квіткою), а тому неприродно, зловісно.

Таким чином, символістський текст – складна, цілісна структура, єдність якої визначається тим, що вона підпорядковується символу на всіх рівнях. Символ – це ідея (філософія, концепт), це композиція, це образи, це все, що є у творі. Кожен предмет, атрибут природи чи явище отримує символічне значення завдяки символізму всього тексту. Символ – вертикаль і поле структури. Тлумачачи кожен окремих символ, ми тлумачимо філософію твору, тлумачачи філософію твору, ми відкриваємо значення всіх символів.

К.БАЛЬМОНТ: ВЗАЄМОДІЯ СИМВОЛІЗМУ З ІМПРЕСІОНІЗМОМ

К.Бальмонт – поет моцартівського типу, тому його творчість така нерівноцінна. Один із найпалкіших, найталановитіших символістів, Бальмонт частіше за інших отримував суворі оцінки. З легкої руки О.Блока рядок Бальмонта “чуждый чарам черный челн” (вірш “Челн томленья”) став прикладом поганого смаку. “В яку нещасну годину, – побивався В.Брюсов з приводу збірки К.Бальмонта з віршами про революцію, – прийшло Бальмонту в голову, що він може бути співцем соціальних та політичних відносин, “громадянським співцем” сучасної Росії! ... Поезії тут нема ні на гріш. У кращих місцях – вміла риторика, гладенький розмір, в гірших і цього нема”.⁴⁷

Вірші Бальмонта можна поділити на дві великі групи: вірші декларативні (їх має на увазі Брюсов) і вірші природні, з настроєм, натхненням писані. Перші відрізняються штучністю, провалами смаку, другі – майже завжди невимушені, граціозні, глибокі. За перші Бальмонта критикували, за другі – обожнювали. І все ж роль перших тежне варто применшувати. Якби не вони, не відомо, чи з’явилися би на світ і кращі твори Бальмонта. У декларативних віршах Бальмонт активно засвоює філософію символізму (вони виконують роль своєрідних критичних есеїв). Незважаючи на декадентські мотиви, що з’явилися вже у перших збірках Бальмонта і були цілком природними для нього, прийняти символізм з усією філософією Бальмонт не міг, з тієї ж причини, що й Бунін: “Мир должен быть оправдан весь, / Чтоб можно было жить! / Душою – там, я сердцем – здесь./ А сердце как смирить?” (“В душах все есть”. З).⁴⁸ Надто емоційно, чуттєво, з насолодою сприймається “цей світ”, щоб можна було від нього відмовитись. Бальмонт – Орфей, він природно тяжіє до імпресіонізму. Здається, символізм, який втручається у стихійну творчість настирливими деклараціями, йому лише на заваді. Але це не так. Бальмонт інтуїтивно відчуває, що символізм йому тежнеобхідний, поєднує символізм з імпресіонізмом, і там, де йому це вдається, він створює справжні ліричні шедеври. Розглянемо кілька з них. Ось один із раннях (1895) віршів.

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,

Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вдали раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.

Чем я выше всходил, тем светлее сверкали,
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,
И сияньем прощальным как будто ласкали,
Словно нежно ласкали отуманенный взор.

И внизу подо мной уже ночь наступила,
Уже ночь наступила для уснувшей Земли,
Для меня же блистало дневное светило,
Огневое светило догорало вдали.

Я узнал, как ловить уходящие тени,
Уходящие тени потускневшего дня,
И все выше я шел, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

На відміну від вірша О.Блока, в якому домінує символістська поетика, тут переважає імпресіонізм. Це можна визначити за характером зображення, яке складається з цілісної, завершеної замальовки, з картини природи. Щоправда, цю картину теж не легко зафіксувати, побачити внутрішнім зором, оскільки не відразу зрозуміло, що саме описується. Та й сама картина, яку ми, з деяким зусиллям, уявимо, досить незвична, навіть химерна. І все ж тут описана звичайна подія, можна сказати, реальний епізод, реальне враження від епізоду поет намагається передати читачеві. Суть епізоду в тому, що надвечір, коли на землю лягли сутінки, а сонце сховалось за горизонт, поетові довелося підніматись на якусь башту. Піднявшись на певну висоту, він знову, вдруге за день побачив сонце. Це враження досить глибоке, щоб виникла лірична тема. Мабуть, такий епізод, пережитий будь-яким поетом будь-якого часу, міг надихнути на створення вірша з романтичним пафосом. Але якщо розглядати вірш тільки як наслідок певного життєвого враження, картина здається трохи дивною. По-перше, повтор, що закріплює текст: "Я мечтою ловил уходящие тени". Цей рядок, сам по собі не дуже зрозумілий, починає і завершує вірш, отже передує враженню від сходження на башту. Поет ніби зумисне пішов на башту, щоб зловити якісь тіні, а завершує вірш, коли дізнається, як їх ловити.

Зловити невловиме – знайомий, характерний мотив імпресіонізму. Імпресіоністи прагли відтворити те, що ледь торкнулось душі, зафіксувати ледь вловимі штрихи навколишнього світу. Це загалом не є відкриттям Америки (у мистецтві нічого не відкривається, не винаходиться, а лише усвідомлюється те, що існувало споконвіку). Серед поетів романтичного типу (особливо у м'яких, ліричних натур з посиленою чуттєвістю) завжди траплялись автори тонких (імпресіоністичних) замальовок. Саме до таких поетів належить і

Бальмонт. Але, на відміну від, наприклад, Фета, тежстихійного імпресіоніста, Бальмонт вже дещо усвідомив – дещо досить важливе. Рефрен “Я мечтою ловил уходящие тени” свідчить про свідоме прагнення іншої поетичної мови. “Реалісти завжди є простими спостерігачами, символісти – завжди мислителі. Реалісти схоплєні, наче прибоєм, конкретним життям, поза яким вони нічого не бачать, – символісти, відсторонєні від реального життя, бачать в ньому лише свою мрію, вони дивляться на життя – з вікна”,⁴⁹ – пояснить Бальмонт трохи пізніше, у 1900-му році. Не просто гарно щось змалювати, коли прийшло натхнення, а через натхнення про щось дізнатись, проникнути у якусь таємницю буття, осягти щось неосяжне.

Зображення у вірші Бальмонта має ще одну дивну деталь, тежпідкреслену рефреном: “И чем выше я шел”, “Чем я выше восходил”, “И все выше я шел”. Башта не має висоти, вона безкінєчна. Шлях на башту змалювано як безкінєчний, захоплюючий шлях вгору. І ще одне (у низці алогізмів): башта Бальмонта не має прикмет власне башти. Сказано – башта, і ми віримо на слово. Але придивившись уважніше, побачимо, що самої башти нема, оскільки ніщо не заважає ліричному герою вірша бачити все довкіл аж до горизонту (башта, якою б вона не була, має стіни, а отже щось побачити можна біля отвору чи вікна, зупинившись, або ж зверху). Башти нема, але зате є сходи, які “дрожали под ногой”. Вірш завершується вчетверте повторєним виразом “дрожали ступени”. Це якісь старі, хисткі, дуже ненадійні сходи. Вони весь час нагадують про небезпеку висоти. Башта має одну-єдину деталь: це просто безкінєчні, хисткі сходи вгору. Башта – поняття, яке легко розширюється у значєнні: висота, що досягається зусиллями будівничих. Башта, незважаючи на мету, з якою її будували, – це завжди піднімання вгору, до неба. Не випадково у вірші слова “Небеса” і “Земля” написані з великої букви: башта завжди міжземлею і небом, завжди не лише буквально, а й у переносному значєнні є символом намагання людини вивищити себе і своє життя. Отже, поет зумисне буде зображення так, щоб не конкретизувати надміру деталі красєвиду. Якби башта була змалювана чіткіше, ми б сприйняли її як просто башту і пройшли мимо узагальнюючого змісту цього образу. Башта – центральний символ, він об’єднує текст, але не він його визначає. Символіка башти – похідне від символу більш широкого, більш авторського: “и все выше я шел”. У вірші змалюване символічне сходження на життєву вершину. Життя людини – шлях вгору. Башта – та висота, яку людина досягне на цьому шляху, сонце, що запало для одного лише ліричного героя, – мета шляху. Шлях вгору відділяє людину від життя, робить її самотньою, але водночас відкриває нові горизонти, дає можливість почути незбагненні звуки Небес і Землі, побачити невимовну красу. Пейзаж Бальмонта, створений на грі світла (шлях від сутінків до саява) і звуків (від тиші до дивних звуків невідомого походження), – це прозорий пейзаж, крізь який чітко просвічує інший зміст. Імпресіонізм тут потрібен для створення чіткого колориту. Ми не одразу уявимо картину, але одразу відчуємо гру світла: з рухом вгору (рефрен “выше” тежвухо мусить вловити) стає все світліше, навколо наче розвиднюється. Шлях від темряви, сну до світла і краси. Тут справді, кажучи словами самого Бальмонта, “органічно, без насилля поєднуються два змісти: прихована і очевидна краса”.⁵⁰ “Тлом, “нижнім шаром” символістської поезії і слугував імпресіоністський метод”, – сказав Д.Максимов.⁵¹ У Бальмонта це тло проступає на поверхню чіткіше,

виразніше, ніж у інших поетів.

Часто твір бере початок в імпресіоністському зображенні і завдяки цьому перетворюється на зображення символічне. Рефлексія над враженням імпресіоністського змісту приводить до символізації зображення, а ще один етапрефлексії виводить на осягнення філософії двох світів. Імпресіоністична замальовка хистка, прозора за своєю природою. Крізь неї можна дивитися на настрої поета, а можна на інший світ (якщо сам поет його побачить, як в даному випадку). Імпресіоністський текст покликаний виразити тонку емоцію, це поетика емоційних нюансів, вишуканого естетизму, поетика, яка цурається грубих, нав'язливих прийомів. Тому навіть надмірне захоплення звукописом тут заважатиме (там, де Бальмонт ним дуже захоплювався, з'являлись рядки на зразок того, над яким іронізував Блок). А загалом звукопис – це азбука імпресіонізму у поезії. З живопису було запозичене прагнення навантажити емоціями колір, світло, повітря, звуки світу. Якщо поет свідомий свого прагнення кожен звук мови забарвлювати настроєм, кожен штрих пейзажу підпорядковувати настрою, тоді справді вірш стає придатним для впливу на емоції без участі свідомості, випереджаючи свідомість (ще не зрозумівши, про що мова, ми відчуваємо настрої вірша, його домінуючу емоцію). Але якщо ми щось відчули, то захочемо ще й зафіксувати це відчуття (вловити, назвати), тобто: усвідомити, звідки воно йде, яке воно, чому виникло.

Ніхто так сміливо і віртуозно не користувався алітераціями та асонансами, як Бальмонт, і ніхто, певне, – так свідомо, цілеспрямовано, як він. Емоційна забарвленість таких віршів, як “Я вольный ветер, я вечно вею...”, “Аромат солнца”, “Погоня”, “Безглагольность”, “Железный шар”, “Шорохи”, “Камыши” і багато інших, визначається емоційним забарвленням звуків, якими насичується текст. Але якщо поет досягає емоційної відчутності з допомогою звукопису, він тим самим “піднімає” зображення над поверхнею землі, він робить його затемненим (яскравий звукопис заважає уяві), а отже прозорим для іншого змісту.

Вірш “Благовещенье в Москве”. Його кольорова гама така: “вербы забелели”, “закраснели почки”, “синие цветочки”. Святковий подзвін і кілька яскраво забарвлених деталей, картина освітлена сонцем. Це створює відчуття особливої піднесеності, строкатість картини підкреслює святковий настрій людського натовпу. Вірш “Возвращение”: “фиалки во мгле голубели”; “в раю белоснежном, в раю голубом”. Ознака ідеальної чистоти – білосніжне – поєднується з ніжністю блакиті. Цими кольорами поет малює дитинство. Вірш “Жемчужные тона картин венецианских”: “темные цвета богинь египетских”; “ночей чернота”, “в полночный час горит светило дня”; “яркие цвета”, “кровавых кактусах”. Тут картина створюється на контрасті кольорів, символіка базується на підміні: день змальовано похмурими кольорами, а ніч – яскравими. “Светило”, що горить “в полночный час” – символ іншого світла, неземного, потойбічного. Це – справжнє світло, денне світло – ніщо, воно не приховує темряви. На контрастах побудована також звукова картина цього вірша: “И в дикой музыке отчаянных рыданий / Я слышу дьявольский неумолимый смех”. Контраст кольорів і звуків символізує дисгармонію світу, його вічну розколотість на два ворожих світи. У більшості жвіршів Бальмонта яскраві кольори відсутні. Він надає перевагу сіро-темно(чорно)-білій палітрі. Вірш “Без предела”: “Снежная равнина без предела” (1 строфа), “Черные и серые деревни” (2 строфа), “Белая равнина без предела” (3 строфа). Білий

колір поєднується з тишею, мовчанням: “Страна, которая молчит, вся в белом, белом”. У Бальмонта це характерна риса: взаємодія кольорів і звуків, завжди він намагається створити картину для зору і слуху. Як це характерно для імпресіонізму, зображення для зору і слуху просякнуте тонким настроєм, нюансами почуття. У вірші “Сказать мгновенью – стой!” декларується це прагнення: “Быть может, вся природа – мозаика цветов? / Быть может, вся природа – различность голосов?”.

Посеред тропів імпресіонізм надає перевагу епітетові (в деяких довідниках його називають метафоризованим, хоча насправді всі епітети за природою своєю метафоризовані, оскільки будуються на переносі значення, експресивне чи поетичне означення не є епітетом, якщо в ньому нема переносу). У Бальмонта дуже багато епітетів, які роблять будь-яке зображення одухотвореним, кожен деталь насичують настроєм: “немые корабли, немая тишина, бездомный ветер, седая печаль, пушистые сны” тощо. Але найбільш Бальмонт любить нагнітання означень. Іноді на цьому будується текст: “Ветер”, “Гимн солнцу”, “Играющей в игры любовные”, “Вода”, “Воззвание к океану” та інші. Ось які означення дає поет вогню у вірші “Гимн огню”: очистительный, роковой, красивый, блестящий, властительный, живой, бесшумный, многошумный, глухой, веселый, многоликий, многоцветный, проворный, страстный, внезапный, победно-прекрасный, страшный, вкрадчивый, вездесущий, жгучий, яростный. Більшість з цих означень – метафоризовані епітети, інші – яскраві авторські означення. Величезна кількість означень до одного поняття створює враження імпресії, хисткої, рухливої, невпинної і невловимої картини життя. Явище характеризується стількома ознаками, що саме воно зникає, його неможливо втримати у полі зору, явище втрачає контури. Це вогонь, поглиблене прозирання суті вогню, але це вже і не вогонь, а всюдисуща субстанція, символ руху, енергії, рушійних сил всесвіту. Імпресія підпорядковується символу. Іноді накопичуються не прикметники, а дієслова, іменники (цю прикмету стилю варто розглядати також у ряду повторів, які формують ритмомелодію вірша). Швидка зміна предметів (повтор іменників) створює враження плинності, зміни, круговороту речей: “Воспоминание о вечере в Амстердаме”, “Как испанец”, “Мудрость сердца”, “Черемуха”, “Безглагольность”, “Прекрасней Египта”. Нагнітання дієслів теж дає враження невпинного руху, ніщо не фіксується, не завмирає, все поширюється у безмежність, світ отримує єдність, наповнюється теплим почуттям причетності до людини. Вірш “Тоска степей”: “Звук зурны звенит, звенит, звенит, / Звон стеблей, ковыль, поет, поет, поет./ Серп времен горит сквозь сон, горит, горит,/ Слезный стон растет, растет, растет, растет”.

Справді, кажучи словами І.Анненського, “Бальмонт до безкінечності множить хисткі поєднання звуків”.⁵² У вірші “Тоска степей” повтор дієслів сягає за межу припустимого (як правило, не більше трьох разів підряд може повторюватись одне і те ж слово). Для того, щоб вивовити останнє, четверте слово, вже не вистачає дихання, звук сам по собі стишується, завмирає, так, як поступово тане у безмежжі степу кожен живий звук. Звук зурни імітується у вірші і створює мало не фізичне відчуття присутності степу. Степова туга наче сама собою проникає у серце, сповнює душу бажанням чогось невимовного, будить найглибші (архаїчні, певне) емоції. Імпресійна картина настільки відчутна, що зображення перестає бути зображенням.

Картина степу перетворюється на символ життя, всесвіту, загубленості, самотності людини у неосяжному безмежжі. Туга вірша – це туга поета за невідомим, неосяжним і недосяжним. Це чудова імпресійна замальовка (зроблена бездоганно особливо в плані ритмомелодики), але це водночас і символістський текст, в якому знайшла відбиток філософія символізму, символістське світовідчуття.

Вірш “Осень”:

Осень. Мертвый простор. Углубленные грустные дали.
Завершительный ропот шуршащих листвою ветров.
Для чего не со мной ты, о друг мой, в ночах, в их печали?
Столько звезд в них сияет в предчувствии зимних снегов.

Я сижу у окна. Чуть дрожат беспокойные ставни.
И в трубе без конца, без конца – звуки чьей-то мольбы.
На лице у меня поцелуй – о, вчерашний, недавний.
По лесам и полям протянулась дорога судьбы.

Далеко, далеко по давнишней пробитой дороге,
Заливаясь, поет колокольчик, и тройка бежит.
Старый дом опустел. Кто-то бледный стоит на пороге.
Этот плачущий – кто он? Ах, лист пожелтевший шуршит.

Этот лист, этот лист... Он сорвался, летит, упадет...
Бьются ветки в окно. Снова ночь. Снова день. Снова ночь.
Не могу я терпеть. Кто же там так безумно рыдает?
Замолчи. О, молю! Не могу, не могу я помочь.

Это ты говоришь? Сам с собой – и себя отвергая?
Колокольчик, вернись. С привиденьями страшно мне быть.
О, глубокая ночь! О, холодная осень! Немая!
Непостижность судьбы: расставаться, страдать и любить.

Зміст вірша сформульовано одразу у першій строфі: “Для чего не со мной ты?” і підтверджено в останньому рядку вірша. За текстом реальні стосунки з кимось, розлука, трагедія кохання, але все це лишається “за кадром”. З одного боку, поет ні про що конкретно не розповідає, з іншого – він дає вичерпну інформацію, яка переминає рух уяви у річище домислів (з ким? чому? коли? як?). Структура тексту підпорядкована єдиній меті – об’єктивувати емоцію туги. Власне, не має значення, з приводу чого саме туга (приводів може бути безліч, їх може не бути взагалі). Головне – відтворити її, відтворити такою, якою вона є в душі поета. Це неповторна туга. Узагальнена емоція (всі відчують самотність, розлуку), але неповторне почуття. Текст вірша настільки глибоко насичений емоціями, що вони викликають фізичне відчуття. Кожен звук і предмет чи картина подразнюють зір і слух чітко обумовленим чином. Звукова палітра (не звукопис, а звучання чогось у вірші): “Завершительный ропот шуршащих листвою ветров” (нагнітання звуків ш-р створює неприємний подразник, щось на зразок шкрябання чимось металевим по склу, хоча саме листя здатне утворювати лише мотив на звук “ш”, “ропот ветров” – умовність, але вона додає звуковій виразності рядковій); “чуть дрожат

беспокойные ставни”, “ в трубе... звуки чьей-то мольбы”, “заливаясь, поет колокольчик”, “этот плачущий – кто он?”, “лист сорвался, летит, упадет” (безшумність польоту листка розірвана тяжким дієсловом “упадет”, це не властиво для невагомго листка дія, але завдяки цьому слову звук листопаду отримує неприємний відтінок); “бьются ветки в окно”, “безумно рыдает”. Нагнітання звуків, які линуть звідусіль, оточують, дразнять, лякають, раптово припиняється безмежною тишею: “О, холодная осень! Немая!”. Стає зрозуміло, що всі звуки – в уяві. Питання “Это ты говоришь?” звернене до самого себе. Звуки, наростаючи (від “ропота ветров” до мольби і ридань), перетворюються на мордування, кожен раниць, ятрить рани минулого. Звукова картина загалом, як завжди у символістському тексті, будується на контрасті емоційно забарвлених звуків і тиші. Але тут, оскільки звуки виявляються ілюзорними, свого роду галюцинацією, виникає додаткова символіка. Звуки – символ життя, болісного і складного, тиша – символ спокою і смерті. Одночасно зі звуками розгортається картина візуальна: “столько звезд”, “кто-то бледный”, “лист пожелтевший”, “мертвый простор”, “углубленные дали”, “старый дом”. Вона бідна на кольори і тежрозгортається більше в уяві ліричного героя, ніж навколо нього (“дорога судьбы” – це абстракція, хоча якась дорога поряд справді існує, єдиний реальний звук вірша – дзвіночка оддалік – підтверджує це). “С привиденьями страшно мне быть”: привиди тут означають людей (людину), яких нема поряд, а присутність гостро відчувається, але на привидів такожперетворюється оточуючий світ реальних предметів (“кто-то бледный стоит”). На тлі безколірності, безживності, темряви (чотири рази повторюється слово ніч) – бліді привиди. Цей слабкий контраст символізує взаємини минулого і теперішнього. Теперішнє глухе, безпросвітне, безнадійне, минуле – прекрасне, але воно вже ледь світиться у мороці часу, воно під сумнівом так само, як минуле зжовклого листка. Рядок “Снова ночь. Снова день. Снова ночь” (день зачинено, ніч домінує) проєкує візуальну картину на вертикаль часу. Безмежні простори ніби піднімаються вертикально, щоб утворити нудну безкінечність повторення. Контраст ніч-день посилює контрасти мольба-німота, темрява-привиди до символічної картини життя. Туга поширюється і стає витокм живого у світі мертвого. Туга безсмертної душі, туга з глибин немічного життя.

Чим виразніший імпресіонізм у творі, тим чіткіше проступає філософія символізму. Творчість Бальмонта – яскраве підтвердження того, що символізм і імпресіонізм не лише тяжіють один до одного, а й посилюють один одного, як камертон. Конструктивний, дещо жорсткий символізм потребує емоційного тепла, поверховий імпресіонізм – глибини. У поезії вони чудово доповнюють один одного.

В українській літературі шлях від імпресіонізму до символізму здійснює Г.Чупринка, у творчості якого тежтрапляються вірші з органічним поєднанням філософії символізму і імпресіоністської поетики. Загалом про імпресіонізм в українській літературі початку століття останнім часом пишуть все частіше. Досліджуючи це питання головним чином на матеріалі творчості М.Коцюбинського,⁵³ Ю.Кузнецов пише про імпресіонізм як стильовий рух в українській прозі початку століття. Цікаво от що: творчість Коцюбинського Ю.Кузнецов розглядає детально, широко, захоплює багато творів, але чомусь обминає головні, хрестоматійно відомі повісті. Якщо стосовно реалістичних творів 90-х – початку 1900-х років це ніби зрозуміло (дослідник рунтовно зупиняється на проблемі розмежування реалізму та імпресіонізму, доводячи,

що останній належить до модерного мистецтва), то ніяк не можна зрозуміти, чому “випав” з поля зору науковця найталановитіший твір Коцюбинського, який стоїть найближче до модернізму, – “Тіні забутих предків”. Цей твір важко тлумачити в межах імпресіонізму, як і будь-який твір, більший за жанр імпресійної замальовки (такі твори можна знайти у кожній літературі, і не лише на початку століття; як правило, це, так би мовити, стихійний імпресіонізм, інтуїтивно знайдена емоційність зображення). Щоб розглядати “Тіні забутих предків”, треба виходити на проблему художнього методу, а Ю.Кузнецов взагалі це поняття обминає. Імпресіоністична поетика може використовуватись письменниками різних художніх методів, у тому числі й реалізму. Багато з тих творів, які розглядаються в аспекті імпресіонізму, є послідовно реалістичними, писаними у жанрі ліричної прози, яка завжди була притаманна українській літературі. Якщо імпресіонізм і можна розглядати як стильовий рух, то із суттєвими уточненнями. В усякому разі, на основі лише стилю неможливо визначити, до модернізму чи до реалізму належить явище або митець.

ПОСТСИМВОЛІЗМ: АКМЕЇСТИ І НЕОКЛАСИКИ, А.АХМАТОВА

Необхідність терміна “постсимволізм” зумовлена тим, що без цього поняття неможливо розглядати безліч явищ у літературному процесі 1910-1920-х років. Символізм – особливе, перехідне явище в історії модернізму, багатьма рисами він суперечить модернізму. Це потужний напрям, який охопив всі явища культури, і завдяки цьому культурне поле отримало певну однорідність. Символістсько-декадентська епоха відрізняється домінантою універсального над індивідуальним. Після символізму культурне поле розсипається, подрібнюється, починається активний рух взаємодії; об’єднання і угруповання з’являються і зникають в короткий строк. Вся епоха модернізму після символізму – це суперечка з символізмом. Символізм активно функціонував два десятиліття, а два наступних виступав у ролі постійного опонента для всіх розмаїтих рухів. Уже в 10-і роки послідовний символізм багатьом здавався застарілим, а наступне десятиліття сприймало його як уособлення традиції і всього, що треба переборювати. Експресіонізм, футуризм, сюрреалізм ніколи (і дотепер) не здавалися застарілими; символізм, починаючи з 20-х років, вважався мистецтвом минулої епохи (не ХХ століття). Та водночас (завдяки тому, що символізм весь час у полі зору) жоден з методів модернізму не засвоївся так глибоко і так широко не розповсюдився. Ті, хто тяжив до символізму за своєю природою, стали символістами. Але у 10-20-і роки вони мусили символізм модернізувати. Оцей модернізований символізм і варто назвати постсимволізмом.

Після символізму в російській літературі з’явилися два помітних угруповання – футуризм і акмеїзм. “Символісти, – писав на початку 20-х років Б.Ейхенбаум, – вже не могли привабити до себе нікого, крім епігонів і наслідувачів. ... Треба було повернутись до мистецтва – вирватись із цієї високої, але безповітряної “башти” символізму. Треба було помінати ставлення до поетичної мови, яка перетворилась на мертвий діалект, позбавлений живого розвитку,

живої гри. Треба було або створити “косноязычие”, нову дику мову, або звільнити традиційну поетичну мову від кайданів символізму і привести її до нової рівноваги. Інакше кажучи – постало питання про революцію та еволюцію. Російська поезія пішла обома шляхами”.⁵⁴ Якщо футуризм, попри неоднозначність ставлення до нього, одразу заявив про себе сміливо і яскраво, запропонував нову поетичну мову, то про акмеїзм щось подібне стверджувати важко. Він у протистоянні символізму і футуризму ніби третій зайвий. Невдовзі у російському літературознавстві склалася навіть своєрідна традиція поблажливого ставлення до акмеїзму. Якщо футуризм був вартий широкого “викриття”, то про акмеїзм можна було мовити заледве два слова. Цю традицію започаткували головні опоненти акмеїстів – символісти. До таких літературних “метрів”, як В. Брюсов та О. Блок, не можна було не прислухатись (та ще й, додамо, при тому, що Блок і Брюсов потрапили в ряди класиків, а Мандельштам, Ахматова, Гумільов лишилися за бортом радянської літератури, а отже перестали бути авторитетами). В. Брюсов вважав акмеїзм тепличною рослиною, вигадкою, примхою кількох поетів, яким забаглося щось започаткувати (він, звісно, “забув”, що сам був у такій самій ролі півтора десятиліттями раніше).⁵⁵ О. Блок висловився ще категоричніше: акмеїсти “топлять себе у холодному болоті бездушних теорій і всілякого формалізму”.⁵⁶ Ситуація у ставленні до акмеїзму почала змінюватися у 60-і роки, коли стало очевидно, що з цим угрупованням пов’язані найвизначніші поети епохи, у першу чергу А. Ахматова та О. Мандельштам. В. Жирмунський знову написав дослідження творчості Ахматової і детально зупинився на характеристичні особливості об’єднання акмеїстів, однак мусив робити це дуже стримано, з заувагами, що їм “не вистачало зв’язку з народом і суспільством”.⁵⁷ Серйозне дослідження естетики акмеїзму почалось лише у 80-і роки. Загалом важлива роль акмеїзму в творчості А. Ахматової, О. Мандельштама та М. Гумільова вже не підлягає сумніву. Але суть цієї ролі ще далеко не визначена. До кінця своїх днів Ахматова вважала себе акмеїсткою, вважала цілком природним, що у 10-і роки “одні пішли у футуризм, інші – в акмеїзм”.⁵⁸ І ще Ахматова висловила важливу думку: “весь акмеїзм виростав з його (Гумільова – М. М.) спостережень над моїми віршами тих років, так само, як над віршами Мандельштама”.⁵⁹ Це означає, що Гумільов не вигадав акмеїзм (точка зору Брюсова і Блока), він зрозумів, куди рухається поезія, спостерігаючи за творчістю поетів, які інтуїтивно намацували правильний шлях.

Футуризм і акмеїзм, незважаючи на стереотип сприйняття цих явищ як цілком полярних, мали у своїх естетичних програмах багато спільного. Принаймні, у них був один і той же опонент: символізм. Цю спільність чітко усвідомлювали молоді літературознавці, представники щойно утвореної формальної школи: “Головним гаслом, яке об’єднало первинну групу формалістів, було гасло розкріпачення поетичного слова, звільнення від пут філософських і релігійних тенденцій, що все більше і більше оволодали символістами. Розлад між теоретиками символізму (1910-1911 рр.) і з’ява акмеїстів підготували ґрунт для рішучого повстання”.⁶⁰ У 1929 році Б. Бухштаб, простежуючи деякі риси поетики раннього Мандельштама, зауважив, що Мандельштам, “засуджуючи футуристів, прагне обумовити акмеїзм зовсім в дусі футуристичних принципів”.⁶¹

Справді, розкріпаченням поетичного слова турбувались не лише футуристи, можна сказати, що після символізму це загальне місце всіх програм і гасел аж

до кінця 20-х років. Футуристи і акмеїсти збігаються у двох важливих пунктах: вони пропонують в якості визначальної творчої особистості постать Майстра і намагаються “заземлити” та індивідуалізувати універсальну образність символістів. О.Мандельштам: “...прийшла жива поезія слова-предмета, і її творець не ідеаліст-мрійник Моцарт, а суворий ремісник Сальєрі”.⁶² Це писалось на початку 20-х років, коли було багато розмов про формалізм. “Самовитое слово”, “слово как таковое” футуристів перегукується зі словом-реччю, словом-предметом акмеїстів. Відомий вислів О.Мандельштама – “По суті, нема ніякої різниці між словом і образом. Слово вже є образ зачинений, його чіпати не можна”⁶³ (що є майже буквальним повтором думки О.Потебні), – це слова, під якими міг підписатись будь-який футурист. В одній з програмових статей акмеїзму С.Городецький пояснив причину полеміки з символізмом безхитрісно і влучно: “Символізм, зрештою, наповнивши світ відповідностями, перетворив його на фантом. ... У акмеїстів троянда знову стала гарною сама по собі, своїми пелюстками, запахом і кольором, а не своєю вигаданою подобою до містичного кохання чи чого-небудь ще. ... Після усіляких “неприйнят” світ без вороття прийняв акмеїсти, з усіма його красотами та потворностями”.⁶⁴ Ніби перефразуючи Городецького, цю думку повторював Мандельштам у статтях 20-х років: “Образи вительбушені, як чучела. Замість символічного “лісу відповідностей” – чучельна майстерня”.⁶⁵ Послідовна опозиція щодо символізму, послідовна й палка, простежується і в творчості Мандельштама, особливо характерний антисимволізм для збірки віршів “Камень”. Але прикметно ось що. С.Баєвський, досліджуючи вірш Мандельштама “Нет, не луна, а светлый циферблат”, знаходить в ньому декларацію акмеїзму і опозицію щодо романтичного мистецтва в цілому і щодо символізму зокрема. Та водночас: декларуючи “не луну, а циферблат” (не романтичний образ, а конкретну річ), Мандельштам в збірці “Камень” надає перевагу саме образу “луна”. Всупереч опозиції символізм-акмеїзм, зауважує дослідник, – навіть вірш “Нет, не луна...” “важливими рисами поетики належить до “асоціативного символізму” Анненського”⁶⁶

Група київських неокласиків виникла майже на десять років пізніше від акмеїстів. Літературні рухи розповсюджуються концентричними колами, виникаючи в місці найбільш сприятливому і поширюючись на все культурне поле. Багато що з європейського мистецтва потрапляло в Україну через Росію, і це було причиною запізнення деяких явищ. Українські митці мусили витрачати надто багато зусиль на справу національного визволення, це були життєво важливі питання, нехтування якими могло поставити під загрозу саме існування української культури. Тому символізм, з його соціальною апатією, песимізмом і пасивністю, викликав зрозумілий спротив серед суспільних діячів і митців. Символізм не прижився на полі українського мистецтва, але був засвоєний багато глибше на етапі постсимволізму. Контекст 20-х років відчутно різниться від літературного контексту попереднього десятиліття. Посилена ідеологізація мистецтва обумовила дещо інших опонентів для групи неокласиків: це в першу чергу масове мистецтво. І все ж опозиція щодо символізму у неокласиків не менш певна, ніж у акмеїстів. М.Зеров, М.Драй-Хмара пишуть нищівні статті про представників українського символізму О.Олесья, Г.Чупринку, М.Вороного, охоче згадують спадок акмеїстів (О.Мандельштама, зокрема) і їх думки про необхідність оновлення поетичної мови. О.Олесь та Чупринка вже уособлюють сльозливий романтизм, який

українська література мусить подолати. І, так само, як акмеїсти, неокласики не надто послідовні у своїй боротьбі з символізмом.

У статті про збірку П.Тичини М.Зеров зауважує: "...замість широкозначущих символів, що вражають незвичайною силою емоційного заряду і сприймаються перш за все чуттям, виступають холодні алегорії..."⁶⁷ Це зовсім в дусі Д.Мережковського і твердої романтичної традиції: як символи, то поезія, а як алегорії, то бездушна підробка.

Поетична мова неокласиків відступила на другий план під час полеміки середини 20-х років: там більше мови про політику та ідеологію. Внаслідок оголошення неокласиків митцями ворожого табору їх дослідження у радянському літературознавстві стало неможливе. Незважаючи на те, що один з неокласиків, М.Рильський, потрапив у радянські класики, ставлення до об'єднання було послідовно негативним. Інша традиція підтримувалась у діаспорі, перш за все зусиллями представників празької школи (О.Ольжич, Є.Маланюк, О.Теліга). Критики В.Державин, Яр Славутич, М.Неврлий розглядали неокласиків як одне з найяскравіших явищ української культури ХХ століття, наближене до модерних рухів європейського мистецтва. Ця пієтетність ставлення якоюсь мірою суперечить літературному доробку неокласиків: він не був настільки вагомим, щоб спричинити великий вплив на літературу. І якщо ми, на думку І.Дзюба,⁶⁸ знаходимо сліди неокласиків на всьому обширі української літератури ХХ століття, то це пояснюється частіше не безпосереднім впливом, а проявом однієї тенденції. Неокласики, так само, як акмеїсти, не репрезентують самодостатнього методу модернізму. Це явища скоріш історико-літературні, ніж естетичні. Вони відбивають певний етап становлення модернізму і є проявом тенденції європейського масштабу. Майже в кожній літературі протягом 1910-1920-х років простежуються подібні явища. Можна знайти спільність гасел не лише у російських акмеїстів, українських неокласиків, а й у польських скамандритів (група "Скамандр": Л.Стафф, Ю.Тувім), чеських поетистів (В.Незвал) та інших об'єднань у різних країнах Європи. Дослідник болгарсько-українських літературних взаємин В.Захаржевська пише про спорідненість творчості М.Рильського і А.Далчева, називаючи саме ті риси, які роблять Рильського неокласиком.⁶⁹ У свою чергу Рильський у передмові до видання творів Ю.Тувіма підтверджує своїми оцінками чітку усвідомленість глибокого зв'язку з неокласиками і тримає у підтексті власне бачення спільності неокласиків та скамандритів: "Тувім чудесно усвідомлював, що справжня поезія – це поєднання високої творчої настроєності, пориву, зльоту, натхнення зі строгим розрахунком, з математичною точністю роботи. ...Творець і майстер завжди поєднувались у Тувіма і в його поетиці, і в його поезії".⁷⁰

Відстоювання Майстра пов'язувалось у неокласиків з їх орієнтацією на європейську культуру, з протистоянням літературному шарлатанству, яке розповсюдилось завдяки тому, що в мистецтво прийшла неосвічена людина "від станка", яка накидала мистецтву шаблон, активно підтримувала його ідеологізацію. Неокласики, так само, як акмеїсти, декларували існування митця у світовому (чи хоч європейському) культурному полі. М.Зеров не втомлювався ставити літераторам за приклад "римських майстрів": "Ні для кого не секрет, що наші поети, за кількома нечисленними винятками, дуже мало вчаться і дуже мало працюють над технікою слова. ... І тут, на мій

погляд, праця над латинськими класиками та французькими парнасцями може нам у великій статі пригоді, звернувши нашу увагу в бік артистично-обробленої, багатой на вирази, логично спаяної, здібної передати всі відтінки думок, мови”.⁷¹ Звісно, вибір Зерова – з усього європейського мистецтва взяти за зразок лише латинських класиків та французьких парнасців – викликає питання. Але він не випадковий. Це виходить з орієнтації не лише на формально бездоганне, а й унормоване мистецтво. Ці речі глибоко споріднені: бездоганність можливо визначити лише тоді, коли митець працює за чіткими правилами.

Тяжіння до нормативності гостро відчувалося російській літературі внаслідок засилля епігонів символізму. Символізм дається до наслідування (причина – універсальність образної мови). Одного десятиліття вистачило, щоб безліч графоманів набили руку на символістсько-декадентських віршах. Єдиний спосіб припинити “перевиробництво” поетів, згубне для поезії, – поставити заслін із максимально ускладнених правил. Досягати віртуозної майстерності, шліфувати без кінця свої твори здатні лише фанатики цієї справи, а їх в мистецтві не так багато.

“Перевиробництво” поетів відбулось і в українській літературі, але пізніше, внаслідок пролетаризації і українізації культури. Неокласики теж спробували вибудувати заслін графоманам, але це було поціновано як зазіхання на саме пролетарське мистецтво. Безграмотність і безкультур’я вже почали канонізувати, вводити у норму, а освіченість, витонченість, складність ставити у вину як класово ворожу ознаку. Що ж стосується власне творчості неокласиків (так само, як і акмеїстів), то вони були здебільшого постсимволістами (їх можна визначити також як модернізованих неоромантиків). Найяскравішим постсимволістом української літератури був Євген Плужник (він теж внутрішньо тяжів до групи неокласиків і спілкувався з ними). У російській літературі найяскравіші постсимволісти – А.Ахматова і О.Мандельштам.

Як складову художнього методу ми знаходимо символізм у багатьох письменників 20-х років, як російських, так і українських. На протязі 20-х років відбулось вирівнювання двох літератур, у кінці 20-х років ні відставання, ні наслідування в українській літературі вже не простежується, вона досить певно йде шляхом європейського мистецтва, торуючи в ньому вузеньку, але свою власну стежку.

Що таке постсимволізм на рівні методу, розглянемо на прикладі творчості А.Ахматової.

“Уся поезія Анни Ахматової є поезією ледве помітного, ледве чутного, ледве вловимого”. “...вона поет сирітства і вдівства... її лірика живиться почуттям неволодіння, розлуки, втрати”,⁷² – писав про Ахматову перших збірок К.Чуковський. Ці риси не є винятково ахматівськими, вони поєднують її з символізмом. Напівтони, вслухання у ледь чутне, трагізм та песимізм світосприйняття, поривання у світ божества, – все це лежить на поверхні. Вже у першій збірці простежується глибоке осягнення філософії символізму, його конфлікту між світом душі і тіла. У Ахматової це протистояння виявляє себе антиномією черниця- грішниця. Тяжіння до чернецтва глибоке й органічне. Це чудово відчувала зовсім інша за своєю психікою М.Цветаєва: “Чернокрыльонька моя! Чернокнижница!” (“Ахматовой”). Ахматова не просто іноді вдягається, як монашка, вона відчуває себе монашкою, котра живе в келії або “храмине

пустой”, вона переживає те, що мусить переживати людина, яка добровільно відвертається од світу.

Але тяжіння до світу земного теж дуже велике. Ахматова – глибоко жіночна за своєю психологією (чим у першу чергу пояснюється її успіх у чоловіків), для неї земний світ визначається не лише коханням, а й материнством. Вона сирота і вдова вже тоді, коли ще щаслива і благополучна у зовнішньому житті. Вона приймає земне життя як муку, як хрест, що треба нести. Її кохання приречено нещасливе. У віршах це сюжетно пов’язується з розлукою (її кидає хтось, зраджує, розлюбив). Насправді це не відповідало дійсності: Ахматова тоді сама відмовляла, поривала, була причиною багатьох трагедій нерозділеного кохання. Трагічне кохання у віршах зумовлене психологією, і зрештою ранні родиння Ахматової виявились пророчими: вона все життя вдова, мати осиротілого сина. Але трагічне кохання обумовлене також філософією символізму. Душа прагне неземного кохання, а кохання у земному світі приречене бути земним. Її високі поривання нашттовхуються на нерозуміння, опір, неприйняття. Платонічне кохання ще в зародку чує трагедію. “Пусть камнем надгробным ляжет / На жизни моей любовь” (“Смятение”). “Милый, милый! / И я тоже. Умру с тобой” (“Песня неоконченной встречи”). “Ты давно перестала считать уколы - / Грудь мертва под острой иглой. / И напрасно стараешься быть веселой - / Легче в гроб тебе лечь живой!..” (“Отрывок”). “А прохожие думают смутно: / Верно, только вчера овдовела” (“Как соломинкой пьешь мою душу”).⁷³

Думки про смерть пов’язані не лише з трагічним коханням. Це загалом провідна тема творчості Ахматової. “Я места ищу для могилы” (“Похороны”). “Хороны, хороны меня, ветер! ...Видишь, ветер, мой труп холодный, / И некому руки сложить” (“Хороны, хороны меня, ветер!”). “Ты знаешь, я томлюсь в неволе, / О смерти Господа моля” (“Ты знаешь, я томлюсь в неволе”). “Ничего не снится мне / В моей предсмертной летаргии” (“Надпись на неоконченном портрете”). “Пускай умру с вечерней белой вьюгой” (“Высоко в небе облачко серело”). Тема смерті тісно пов’язана з темою безсмертя: “Умирая, томлюсь о бессмертии”. Смерть – його умова, початок, перехід. Земне життя – лише шлях до смерті, що треба осягти і прийняти, як благо. Ахматова дуже рано погодилась вмерти, можливо, саме тому вона жила так довго (неймовірно довго з огляду на обставини життя та епоху). У пізній творчості вірші Ахматової про смерть стануть зовсім легкими, прозоро ліричними: “А как музыка звучала, / Я очнулась – кругом зима: / Стало ясно, что у причала / Государыня-смерть сама” (“Из четверостиший”). Певне, на такі неосяжні глибини не опускався жоден з російських символістів. Але символізм – органічна передумова цих геніальних рядків, його логічне завершення.

Так само, як З.Гіппіус, Ахматова – “раб таинственных, необычных снов”.⁷⁴ Безсоння – традиційний для романтичного мистецтва образ творчості. Сон – химери іншого світу, потойбіччя. У символістів сон формується в універсальний символ: це межа міжземним і небесним, царство душі, єдине місце, де зустрічаються два світи. Сон і безсоння пов’язані з творчістю дуже глибоко. Це ті стани, які допомагають звільнитись від раціонального, дають можливість несвідомому піднятися на поверхню. Вірші ростуть, народжуються, зринають, надиктовуються у стані сну чи загостреного безсоння. “Три раза пытать приходила”, “Алиса”, “Стал мне режет снится, слава Богу”, “Сон”, “Долго шел через поля и села”, “Только б сон приснился пламенный”, “Мне

не надо счастья малого”, “Бессонница”, “В Царском Селе”, “Белой ночью”, “Жарко веет ветер душный” – перелік віршів з символікою сну і безсоння можна продовжувати безкінечно. Цей мотив активно еволюціонує і загалом є глибоким, багатозначним образом, темою творчості Ахматової.

Ранні збірки Ахматової (“Вечер”, “Четки”, “Белая стая”) в плані поезики мають одну важливу ознаку, яка одразу впадає в око: одні вірші, ускладнені, з тяжкою, похмурою символікою і розпливчатим зображенням, ми пропускаємо мимо уваги, перегортуємо сторінку, ні за що не зачепившись. Це вірші, під якими можна поставити прізвище будь-якого символіста, починаючи Брюсовим і закінчуючи Гумільовим чи Бунінім.

На землю саван тягостный возложен,
Торжественно гудят колокола,
И снова дух смятен и потревожен
Истomной скукой Царского Села.
Пять лет прошло. Здесь все мертво и немо,
Как будто мира наступил конец.
Как навсегда исчерпанная тема,
В печальном сне покоится дворец.
 (“Первое возвращение”)

Загалом це гарний вірш, в ньому є вдалий (майже ахматівський) образ: “Как навсегда исчерпанная тема”... І все ж він міг належати будь-кому із символістів (ніхто, певне, і не відмовився б від нього). Поряд з такими віршами – інші (їх більше), ті, що чимось привертають увагу з першого читання, здаються типово ахматівськими. Починаючи першим віршем збірки “Вечер”:

Молюсь оконному лучу –
Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,
А сердце – пополам.
На рукомойнике моем
Позеленела медь,
Но так играет луч на нем,
Что весело глядеть.
Такой невинный и простой
В вечерней тишине,
Но в этой храмине пустой
Он словно праздник золотой
И утешенье мне.

Саме такі вірші маючи на увазі, К.Чуковський, Б.Ейхенбаум, В.Жирмунський писали про творчість ранньої Ахматової – та, що переборолла символізм. Б.Ейхенбаум і В.Жирмунський визначили ті аспекти поезики Ахматової, що суперечать символізму: лаконізм, сюжетність (новелістичність), послаблення віршової мелодії, на відміну від символістів, у яких “слово було подавлене ритмом”,⁷⁵ контрастність лексичних груп, на відміну від однорідної лексики символістів, синтаксис, що опирається на розмовну інтонацію та інше.

К. Чуковський, якого ми вище цитували, характеризує ті риси Ахматової, що не суперечили символізму (особливо детально він зупиняється на релігійних, містичних мотивах, цілком символістських), але теж знаходить деякі моменти відмінності: “Її вірші наповнені речами, але і тут таке жтяжіння до вбогості: “кресла “истертые”, коврик “протертый”, колодец “ветхий”, платок “дырявый”, котомка “бедная”, флаг “выцветший”, башмаки “стоптанные”, статуя – разбитая, поваленная”. І все ж: “Її творчість речева, по вінця наповнена речами”.⁷⁶ Вбогі речі відповідно з житлом – чернечою келією, це у згоді з символізмом. Але насичення речами (будь-якими речами) суперечить поетиці символізму. Чуковський стверджує, що речі у Ахматової – це лише речі, звичайні речі, ніякі не символи, не алегорії (там само). Цей момент потребує уточнення і загалом вимагає широкій розмови.

Вірш “Молюсь оконному лучу” загалом будується на характерній для символізму символіці променя і ранку: вісник змін, сподівань, надій, світлого і чистого початку нового життя. Промінь в “храмине пустой”, у вечірній тиші – символ появи надії серед темних, безпросвітних буднів життя, це посланець іншого світу, промінь світла неземного. У цьому вірші один образ випадає з контексту, він просто “стирчить”, лізе в очі, дисонує з поетичною піднесеністю інших образів: “рукомойник”, на якому від давності “позеленела медь”. “Рукомойник” – в “храмине”! Єдина річ, вибрана поетом з-поміж всіх тих речей, які кожну людину, навіть якщо вона живе дуже вбого, оточують. Чому саме цей предмет? Образ “рукомойника” напевне належить до тих, які Чуковський вважає не символом, не алегорією, а звичайною річчю (річ, що відповідає своїй назві, як у реалістичному аксесуарі).

Звісно, нема підстав думати, що рукомийник тут є чимось іншим. Це справді звичайна річ. Якби вона стояла у переліку інших таких самих речей, ми б не звернули на неї уваги. Але суть якраз у тому, що інших речей нема! І це неможливо пропустити мимо уваги. Чим, справді, керувалась поетеса, вибираючи для гла єдину річ зі свого житла? Єдина у тексті річ не може з’явитись там випадково. Щоб осягти сутність вірша, ми мусимо зупинитись біля цього образу і замислитись над щойно поставленими питаннями. Отже, чотири рядки з тринадцяти присвячено цьому образу. Мідь, що позеленіла, – ознака часу. До іменника приставлений займенник “моєм”, що надає предмету емоційності: це річ, яку лірична героїня вважає своєю, хоча цим предметом, як правило, користуються всі у домі. Отже, це опосередковане свідчення самотності. І ще – до цієї речі героїня звикала, вона її одухотворяє, наділяє своїм теплом. У часи пригніченості, зосередженості на власному внутрішньому світі майже всі оточуючі речі можуть випасти з поля зору, але деякі все ж лишаються, ті, якими людина мусить користуватись у будь-якому стані. Не випадково у полі зору предмет для миття: руки, справді, треба мити, хай там що (з іншого боку – це все жсвідчить про певну рису характеру). Коли миття рук таке часте і ретельне, що рукомийник стає “мій”, воно перетворюється на свого роду ритуал: мийть руки, коли є відчуття забруднення. Іноді просто хочеться помити руки після зустрічі з неприємною людиною. “И напрасно наместник Рима / Мыл руки пред всем народом / Под зловещие крики черни”, – напише Ахматова у 1934 році (“Привольем пахнет дикий мед”). Але про ритуальне миття рук Понтієм Пілатом вона, певно, знала багато раніше. Мабуть, рукомийник сприймався як річ споріднена з самою героїнею, його позеленіла мідь була для неї уособленням тієї вбогості, в яке впало все її життя. І він, беручи участь у ритуалі очищення, став її спільником. А тому,

коли настав час змін, не дивно, що це торкнулось у першу чергу рукомиїника: на нього тепер весело дивитись, він змінився, мідь на ньому грає. Він справді спільник, бо поділяє з героїнею її найглибші, найпотаємніші почуття. Отже, рукомиїник у цьому вірші – не просто річ, а річ, “навантажена” додатковим змістом, це слово багатозначне. Оскільки його не можна віднести до тропів (нема іншої речі чи явища, з якою б річ порівнювалась), то варіантів лишається небагато. Це або символ, або алегорія, або... не образ... а річ, просто собі річ. Останнє ми, щоправда, вже заперечили: ця річ тут очевидно визначна. Символом назвати рукомиїник теж... ніяк. Символи – універсальні, вони хоч і мають нюанси значення у кожного поета, але загалом мандрують від одного вірша до іншого без перешкод. А хіба можна перенести рукомиїник у вірш будь-якого іншого поета?

Навіть якщо з усім віршем його перенести, він все одно буде належати Ахматовій: цю річ впізнаєш, як вкрадену. Алегорія? Але чого? Миття рук? Яюсь кумедно. Алегорія не терпить розмитості, невизначеності, а тут цей образ широкий, багатозначний, так, як... символ. І все ж не символ. Символом йому заважає стати одне-єдине: образ надто авторський, його образність вичерпується єдиним, саме цим контекстом. Знову хочеться згадати Мандельштама, його еллінізм і телеологічне тепло. Речі, втягуючись у коло людини, набувають телеологічного тепла, вони вже не просто речі, а об'єктивовані риси і якості власника.

У літературознавстві останнім часом вживається слово міфологема. Рукомиїник у розглянутому вірші – це теж, звичайно, міфологема, атрибут індивідуального міфосвіту. Але це поняття надто широко за змістом, щоб можна було його використати як літературознавчий термін з конкретним значенням. Принаймні, треба використовувати ще якийсь допоміжний термін, більш простий і зрозумілий, як епітет чи порівняння. Ми пропонуємо термін слово-образ. Він нам знадобиться не лише у розмові про поетику акмеїстів.

Розглянемо ще один вірш ранньої Ахматової, дещо інший приклад:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной.

Я возвращаюсь. Лижет мне ладонь
Пушистый кот, мурлыкает умильной,
И яркий зажигается огонь
На башенке озерной лесопильни.

Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу.
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу (1912).

Тут вже нема такого очевидно символічного підтексту, як у попередньому вірші. Текст будується як підкреслено простий, слабо ліричний (ніби описовий), з повільною розмовною інтонацією і великою кількістю звичайних (прозаїчних) речей. Окрім першої строфи і двох останніх рядків, де безпосередньо характеризується стан ліричної героїні, решта тексту здається переліком зовсім необов'язкових предметів: лопухи, горобина, кіт, лісопилка... Лірична героїня у стані зосередженості довго ходить по якійсь місцевості, щоб "втомити тривогу", пов'язану з минулими подіями. Зараз вже події позаду, настав час іншого життя, простого і мудрого (ця мудрість полягає у тому, очевидно, що життя тепер сприймається не лише як тлінне, а як тлінне і прекрасне). Бачити радість життя у чомусь дуже простому, природному – ось чого прагне героїня, але це поки що їй не зовсім вдається (доводиться довго ходити, щоб тривога відступила).

Отже, ми у даному випадку, на відміну від символістського тексту, маємо добру поживу для уяви: і сюжет, і героїня, і умови її життя вимальовуються досить випукло. Здається, і пейзаж тут без всяких хитрощів: лопухи, горобина. Втім, зупинимось. Який, власне, справді пейзаж бачить героїня під час своїх щоденних втомлюючих прогулянок? Де вона гуляє? У лісі? У полі? Біля річки? Виявляється, невідомо! Ми маємо надто мало інформації, щоб уявити щось близьке до тексту: яр, в якому шелестять лопухи (героїня не бачить їх, але знає, що вони там є: визначає по звуку... невже лопухи шелестять інакше, ніж будь-яке інше зілля?) і горобина, навіть не горобина, а її жовто-червоне гроно. Знову обмежений вибір, знову надто примхливий: очевидно, очі бачать і вуха чують лише співзвучне настрою (надто героїня зосереджена на собі, щоб сприймати все інше). Лопухи – бо такі ж упосліджені, покинуті, горобина – бо така ж самотня (у народній творчості – символ вдівства, тут цей зміст напевно враховано). Потім, єдиний з атрибутів помешкання героїні, з'являється кіт, що лиже долоню і виявляє радість від зустрічі з героїнею. Кіт тут теж настільки несподіваний, що одразу за ним лаштується тривалий асоціативний ряд: житло, затишок людського помешкання, тепло домашнього вогню, сім'я, діти, заради яких кота заводять... Такого дому у героїні нема, кіт лише нагадує про самотність, але все жвносить тепло і надію у її життя. Лелека, який злетів на покрівлю будинку (чується неприємний звук крил, що наче розрізають тишу навпіл: тиша повна і безмежна, героїня одна в цілому світі) теж втілює багато почуттів: він так само асоціюється з житлом і щастям у ньому, так само, як кіт, підкреслює відсутність бажаного і прагнення до нього. А вже вогник вдалині (хоч і дещо прозаїзований словом лісопилка) напевне символізує надію, цей образ розшифровувати не доводиться.

У Ахматової майже всі вірші присвячені пережитому, вона не пише під впливом емоційного пориву, як, наприклад, Цветаєва, вона чекає, доки пристрасть вляжеться і стане досяжною для рефлексії. Звідси і такі риси поетики як новелістичність, розмовність інтонації, відсутність яскравих образів і підкреслених дисонансів. Цей зовнішній спокій іноді вводить в оману, не дозволяє роздивитись той океан найглибших почуттів, які ховає внутрішній світ Ахматової. У вірші "Я научилась..." теж багато такого, що дає підстави тлумачити текст як традиційний ліричний вірш реалістичного спрямування (Ахматову часто так і тлумачили: мовляв, перемога здорового реалізму над нездоровим модернізмом). Насправді цей вірш за своїм художнім методом є

символістським, але модернізовано символістським, відповідно до програми акмеїстів.

Справді, тут сум і меланхолія настільки узагальнені, що ми не можемо не розуміти, що справа не в конкретних обставинах життя (хоч обставини завжди існують), а в світобаченні. Як би просто не жила героїня, але для неї життя визначається головним: "Смотреть на небо и молиться Богу". Потяг до вищого, ідеального вкотре закінчився поразкою і трагедією, життя стало тлінном. Треба вчитись знову бачити його таким, яким воно є дійсно – тлінним і прекрасним. Зосередженість на іншому світі така безмежна, що оточуючий світ майже не існує, він лише пробивається до героїні якимись образами, які сприймаються тільки тому, що нагадують їй про щось глибоко інтимне. Та реальна історія, яка, можливо, була зовнішньою причиною прикрасів, відійшла у минуле, вона вже бачиться здалеку і з висоти, вона не переживається, а приймається як неминучість життя ("...мне кажется, я даже не услышу"). Формує образність тексту не символіка окремих образів, а загальний символізм сюжету. Сюжет тут є формою якоюсь мірою опосередкованого самовиразу. Власне "я" з його пристрастями бачиться збоку. Життя героїні легке і прозоре, крізь нього видно життя людське загалом.

І все ж цей текст відчутно різниться від будь-якого символістського тексту, різниться структурою деяких образів. Загалом символічний ряд відрізняється від символічного ряду символістів тим, що образи значно більш індивідуалізовані. Навіть якщо використовуються універсальні символи (вогонь на башті), то вони ніби заземлюються, вставляються у власний сюжет, стають невід'ємною часткою індивідуального міфосвіту. Лопухи, кіт, лелека, навіть горобина і лісопилка на озері – міфологеми або слово-образи. Вставлені у символіку тексту з філософією символізму в основі, вони не змінюють методу поета кардинально, але роблять його більш пристосованим для об'єктивної індивідуального світу. Акмеїзм допомагає Ахматовій усвідомити її власне прагнення до зовнішньої простоти, лаконізму і опосередкованого самовиразу, модернізує її поетику відповідно до часу і внутрішніх потреб.

Якщо порівняти творчість Ахматової 10-х і 50-60-х років, то, попри очевидну відмінність, помітимо те, що лишилось незмінним від початку до кінця. На рівні змісту, світобачення і філософії це трагізм, песимізм, мотиви смерті, самотності, тлінності життя, творчості як тавра, долі, божого призначення; сну як стану творчості і символу входу в інший світ; гріховність земного життя, усвідомлення своєї причетності до земного гріха і палке поривання у світ неба; безумовний пріоритет світу небесного над світом земним, розуміння приреченості земного життя на гріх і безнадію. На рівні поетики це опора на символи. З часом символізм увиразнюється, як помічали дослідники,⁷⁷ у пізній творчості він проступає чіткіше. Щоправда, цей символізм дещо інший. Причина змін - посилена рефлексія над витоками власної творчості, природна еволюція особистості. Символізм проступає чіткіше, бо Ахматова його чіткіше усвідомлює. Не зникає також слід акмеїстської поетики, хоча з часом послаблюється. Але з'являється і те, що не було властиве для методу Ахматової на початку творчого шляху.

Цикл віршів "Тайны ремесла" написаний у різні роки, але зрілою Ахматовою. Ці вірші демонструють дуже глибокий рівень усвідомленості витоків творчості загалом і своєї власної зокрема. Поезія як ремесло – залишок від акмеїстського "Цеху поетів", але ремесло – "священное"

(ремесло цим означенням відчутно романтизується, це вже відповідає духу символізму). Від акмеїзму у пізньої Ахматової лишилось багато: нахил до лаконізму (завершується тим, що перевага надається віршу з чотирьох рядків) і вшукано неяскравих засобів, орієнтація не на процес, а на результат творчості (бездоганність форми), рельєфна виразність деталей тощо. Вірш "Мне ни к чему одические рати" (1940) навіть повторює гасла акмеїстів: "Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи...". Низка образів – "лопухи", "лебеда", "желтый одуванчик у забора" (замість троянд чи маків), "запах дегтя", "плесень на стене" ніби нагадує про вірші ранньої Ахматової. Те ж саме у вірші "Про стихи Нарбута" (1940). А поряд вірш "Творчество" (1936), який "пригадує" заповіді символізму, його розуминня стихійної, емоційної, інтуїтивної природи творчості. Творчість – напружене вслуховування у голос згори, який диктує: "И просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь".

Вірші з цього ж циклу, написані у 50-і роки, дещо інші. З'являється іронія по відношенню до "священного ремесла": "Муза" ("Жестче, чем лихорадка, оттреплет./ А потом весь год ни гу-гу"), "Поэт" ("Подумаешь, тоже работа, – / Беспокойное это житье"). У найтяжчі часи Ахматова найбільш іронічна у творчості. Все знову підлягає сумніву, все вкотре переоцінюється. Іронія – ознака відсторонення. З часом Ахматова все далі від самої себе. У вірші із згаданого циклу "Последнее стихотворение" (1959), як у вірші "Творчество", дається відповідь на питання, як і звідки беруться вірші. Якщо у вірші 1936 року творчість – це стан особливої напруги, концентрації всіх душевних сил, а головне поняття – "вслушивание", то у вірші 1959 картина творчості фантазмагорична: "Другое, в полночной родясь тишине, / Не знаю откуда крадется ко мне, / Из зеркала смотрит пустого / И что-то бормочет сурово". Якщо у ранньої Ахматової стан, найбільш придатний для творчості, – це безсоння, то у пізньої – дрімота. "Оттого-то мне мои дремоты / Вдруг такие распахнут ворота (той самый цикл); "А дурманящую дремоту / Мне трудней, чем смерть превозмочь" ("Поэма без героя"). Починаючи з 30-х років, Ахматова все частіше називає поета божевільним, так само як божевіллям є його прозріння. "Уже безумие крылом / Души накрыло половину" ("Реквием"); "Любо мне, городской сумасшедшей, / По предсмертным бродит площадям" ("Все ушли"). Образ божевілля багатозначний: це знак ставлення натопу до опального поета, це тавро епохи, символ життя "навпаки", коли нижчі цінності стають вищими (поету нічого не лишається, як знизити свої вищі цінності, щоб їх зберегти, знизити, звісно, про око). За образом божевільної (як продовження до логічного кінця) з'являється прокажена, після неї – тінь. Світ виштовхує поета за свої межі, за життя перетворює на тінь. Якщо божевілля-прокажена символізує взаємини поета зі світом (щоб лишитись поетом, треба погодитись на ці ролі), то образ тіні більш неоднозначний.

Мотиви тіні, задзеркалля, дороговкази з імен, поставлені у віршах Ахматовою – Гофман і Кафка (навколо неї світ, наче із творів Кафки і Гофмана), наштовхують на думку про нову складову у методі Ахматової – сюрреалізм. До сюрреалізму Ахматова підходить з іншого боку, ніж, наприклад, А.Платонов чи Б.Пастернак. Є дещо спільне у цьому плані з О.Мандельштамом. Вони обоє рухаються від потреби виразити ірреальність, алогізм, абсурд оточуючого життя. "Этот призрачный мир" ("Царскосельская ода") не усвідомлює своєї неправдоподібності. До усвідомлення абсурдності світу Ахматова приходить

через образ тіні. Образ рухається кількома напрямками. По-перше, Ахматова найчастіше вживає слово “тінь” по відношенню до самої себе. “Что тебе на память оставит, / Тень мою? На что тебе тень?” (“Знаешь сам, что не стану славить”). Я-тінь має кілька відтінків значення (в тому числі і значення фізичної слабкості, образ, запозичений зі стертої метафори: тінню називають украй немічну, виснажену людину). Лірична героїня тінню проходить повз людей, не маючи права голосу (“я тридцать лет молчу”) і втручання. Водночас вона зникає бути тінню, бачить у цьому перетворенні якусь глибоку закономірність: “Себе самой я с самого начала / То чьим-то сном казалась или бредом, / Иль отраженьем в зеркале чужом, / Без имени, без плоти, без причины. ... И вот я, лунатически ступая, / Вступила в жизнь и испугала жизнь” (“Северные элегии. Вторая.”). Перетворюючись на тінь, вона набуває здатностей, недосяжних для інших, отримує права тих, кому належить потойбіччя. Ахматова наближається до світу померлих і відчуває його як реальний світ. По-друге, тіннями Ахматова називає живих людей, які її оточують, прозираючи примарність їх життя (з символікою життя-тінь). Тіні – це також посланці минулого. З деякого часу Ахматову оточує “хоровод теней”. Всіх, кого згадує, кого нема на цьому світі, Ахматова називає тінню. Вірш під назвою “Тінь” присвячено красуні “тринадцатого года”. “Как на шелку возникла стертом / Твоя страдальческая тень” (“Вторая годовщина”); “А шествию теней не видно конца / От вазы гранитной до двери дворца” (“Летний сад”). Насамкінець, в “Поэме без героя” поміж тіней гостей з’являється “лишняя тень... без лица и названья”, що дихає пекельними глибинами потойбіччя.

Багатозначність образу тіні дозволяє зближувати світ реальний зі світом потойбічним і спричиняти їх взаємодію (навіть підміну). Перетворившись на тінь завдяки зусиллям оточуючого світу, Ахматова отримує вільний доступу світ дорогих тіней минулого. Тінь-тавро обертається благом, пропуском у задзеркалля. “Это наши проносятся тени / Над Невой, над Невой, над Невой” (“Венок мертвым”); “Мы же, милый, только души / У предела света” (“Другая песенка”). Світ померлих не дає спокою Ахматовій: вона єдина серед них лишилась живою, вона всіх оплакала. Приходять гості із задзеркалля, реальний світ прозоріє і перетворюється на фантом. “В то время как мы заполночь старались / Не видеть, что творится в зазеркалье” (“Северные элегии”), задзеркалля проступало все виразніше. Вже все навколо – потойбічне. “И в новую любовь / Входит, как в зазеркалье” (там само). Власне життя все певніше здається відбитком у дзеркалі: “В Зазеркалье”, “В разбитом зеркале”, “Первое предупреждение” (“И в скольких жила зеркалах...”). Задзеркалля – це не тільки потойбіччя, світ мешкання померлих, це також царство таємниць, мороку, страху. Задзеркалля – символ подвійної суті речей. Двоїстість, химерність, вислизання – ось що насправді властиве світу реальних речей (цю їх сутність розкриває дзеркало). Ахматова відвідує задзеркалля з відчуттям покидання світу живих – це завжди напівсмерть (але не сон: свідомість загострена). Життя у двох світах потрібне, щоб досягти головну таємницю обох світів, все ще приховану від ліричної героїні. Слід сказати, що мотив дзеркала і відбитку у ньому виник у символістів і активно багатьма використовувався (З.Гіппіус, Ф.Сологуб, А.Белый, І.Анненський та інші). Дзеркало (так само, як і тінь) було символом примарності світу. Ахматова зберігає цю традицію, поглиблює її, але водночас і відчутно змінює. Вона перетворює цей образ на метафору і реалізує її.

Дзеркало подвоєє світ у буквальному значенні слова. Подібне ми простежуємо у творчості А.Белого (роман “Петербург”), але він ще тримав цей образ в межах символу. Ближче до ахматівського образ дзеркала в поемі С.Єсеніна “Черный человек”, але це лише епізодичний образ його творчості. Перегукуються образи дзеркала у Ахматової і Б.Пастернака. У нього теж це сюрреалістичний прийом. Але, здається, лише Ахматова довела образ до логічного кінця, зробила провідним мотивом творчості і тому вийшла на якісну зміну свого методу. Якщо задзеркалля урівнюється з реальним світом, межі зникають.

“Поэму без героя” вважають одним із найскладніших творів Ахматової і досить часто намагаються її тлумачити. Однак будь-які тлумачення будуть лише необов’язковими версіями, якщо розглядати цей твір поза питанням методу. Якщо усвідомити сюрреалізм поеми, вона перестає бути загадковим шифром, все вкладається на свої місця. У цій поемі героїню у новорічну ніч відвідують гості із 1913 року, прибрані у маскарадні костюми згідно з новорічною традицією. У цих відвідинах не було б нічого дивного, якби гості були лише із минулого. Але вони всі померли (чи загинули), це гості із потойбіччя.

Такі дива трапляються у новорічну ніч, – літературі, зокрема, російській, це відомо. Однак в Ахматової все відбувається дещо інакше. Тут нема межі між фантазією і правдою. Ахматова під час роботи над поемою посилювала її правдоподібність, навантажуючи цілком прозаїчними деталями мало не документального змісту (глава “Решка”, ремарки). Вона ніби намагається запевнити читача у тому, що все відбулось саме так, ніяких химер і фантазій тут не описано. Та й сам прихід гостей змальовано так, що віриш у достовірність пережитого: “Я сама, как тень, на пороге... И я чувствую холод влажный, / Каменею, стыну, горю...”. Попри глибоке хвилювання, героїня не втрачає контролю над собою. Вона – вдова одного з гостей, вона подруга всіх інших. Гості приймаються і сприймаються, як живі люди. Вона, як колись, одна із них, вона господиня, що гостинно приймає гостей. Але водночас вона пам’ятає про те, що вони – із іншого світу, і не може не думати над питанням, чому вони всі з’явилися тут. Найбільш природна відповідь – вони прийшли за нею, забрати у свій світ. У задзеркаллі більшість близьких людей, воно притягує. Але героїня опановує страх, вона не боїться смерті (“Смерти нет – это всем известно, / Повторять это стало пресно”). Але гості обходять у розмовах господиню, не звертаються до неї і нічого від неї не вимагають. Героїня сподівається, що гості відкриють їй принаймні таємницю, вона чекає, що вони скажуть їй “победившее смерть слово”, але гості підуть, як прийшли, нічого не відкривши. Вона лишилась сама, вона вже не одна із них, хоча відвідини свідчать, що вона не належать і тому світові, в якому живе. Її реальність – життя у двох світах. За образами героїв можна, звісно, вгадувати прототипів: є кілька яскравих штрихів, що наштовхують на це. І все жсприймати поему як шифровану розповідь про стосунки з різними людьми із минулого – хибний шлях. Звичайно, гості з минулого були реальними людьми біографії героїні, вони не вигадка і не привиди без облич. Але хто саме її відвідав, не має особливого значення. Не випадково образи замасковані. Ахматова не тривожить тіней. Вони відвідують її самі, тому що вона – тежтїня.

У пізній творчості Ахматової є низка творів, сюрреалістичних за своїм художнім методом: “Китежанка”, “Реквием”, “Подвал памяти”, “К смерти”,

“Тень”, “Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни”, “Новоселье”, “А в книге я последнюю страницу”, “Трещотка прокаженного”, “Новогодняя баллада”, “Северные элегии”, “Сон”, “Во сне”, “Наяву”, “В разбитом зеркале”, “В Зазеркалье” та інші. Але на цій підставі не варто вважати, що методом пізньої Ахматової і загалом є сюрреалізм. Основою лишається символізм, який поступово, природно деякими елементами “проростає” у сюрреалізм. Коли надто напружено вдивлятися у той світ, що мріється за прозорим символістським зображенням, то поступово він проступає, стає чіткішим. Коли жінший світ побачити так виразно, як реальний, межі між світами зникають: так виникають сюрреалістичні твори.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ. Л.АНДРЕЄВ

Неприйняття Л.Андреева сучасниками важко порівняти навіть з неприйняттям такого найбільш скандального у літературі явища, як футуризм. У цьому є навіть дещо загадкове: Андреева лаяли з усіх боків. Він був чужий серед реалістів, а символісти вважали його реалістом, щоправда, найгіршим. Певне, ніхто не зібрав у ті часи стільки образливих, нищівних оцінок, скільки Андреев. І це – при неймовірній популярності! Якщо реакція народників, реалістів-знаніївців, представників так званої марксистської критики загалом зрозуміла: вона визначалась ідеологією, реакцією на ті теми і мотиви, з якими Андреев утверджувався у літературі, – то неприйняття з боку символістів не завжди зрозуміле. Щоправда, тут можливий варіант сприйняття Андреева як символіста, що пародіює символізм. Крім того, для тих із символістів, що були послідовними у своїй релігійності, відштовхуючим моментом було богоборство Андреева. Сьогодні дослідники повертаються до оцінок творчості Андреева сучасниками (це значна кількість матеріалів міжвузівського збірника наукових статей 1996 року⁷⁸), але загалом сходяться на тому, що причиною неприйняття творчості Андреева був зміст і пафос його творів, оскільки письменник піднімав нові болючі теми і спрямовував їх у нетрадиційне для сприйняття русло.

Це, звісно, так, але не слід забувати, що саме нова проблематика була причиною великої популярності Андреева. Мимо уваги сучасних дослідників пройшов той факт, що Андреева часто звинувачували у відсутності художності. І навіть тоді, коли перебували під сильним враженням від його творів, коли зізнавались, що вони впливають надзвичайно, причина цього впливу бачилась знову у змісті, а характер художності лишався поза розмовою або визначався як загадковий. Дуже часто літературні супротивники збігались в оцінках творчості Андреева, вважаючи його письменником на злобу дня, який використовує примітивні, “дешеві” прийоми. І символісти, з їх вибагливими смаками, і досить помірковані традиційні критики відмовляли Андрееву в художності! Пригадаємо оцінку Д.Мережковського, головний присуд якого однозначний – Андреев – не художник: “І де б я не відкрив книжку, скрізь маячать все ті ж квіти красномовства, на кшталт квіточок на провінційних шпалерах. Не живі поєднання, а мертвий пил слів, книжне сміття. Слова, наліті не вогнем і кров'ю, а типографським чорнилом”; “Існує два роди письменників: одні користуються словами, як розкохою монетою – стертими п'ятиалтинними; інші – карбують слова, як монету... Андреев, якщо не скрізь, то понад усе є саме там, де намагається бути художником, належить до

першого роду письменників”.⁷⁹

На цю оцінку варто звернути увагу з огляду на позицію Д.Мережковського щодо мистецтва і не-мистецтва. У програмовій для символізму роботі “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” Д.Мережковский символістське мистецтво урівнював з власне мистецтвом, протиставляв йому реалізм, описовість, позитивізм. Кладучи в основу поезії символ як головний образ, він вважав алегорію уособленням не-мистецтва. Це традиційне протиставлення (ми вже згадували: воно започатковане романтиками) заслуговує на посилену увагу, оскільки саме воно може бути відповіддю на питання, чому Мережковський (не він один) не вважав Андреева художником.

Справді, така очевидна художність, як у Андреева, сучасниками сприймалась як не-художність. Причина тут може бути одна: художність Андреева знаходилась за межами естетичних критеріїв його часу. Цікаво, що сприйняття експресіонізму в цілому часто відбувалось приблизно у такому ж плані: це не мистецтво, а супільний рух, якась агітація, не підтримана по-справжньому новаторськими відкриттями у галузі творчості. Особливо це стосувалось письменників. Якщо мова йде про супротивників модернізму загалом, це зрозуміло. Але експресіоністів не сприймали і головні апологети модерного мистецтва, зокрема, представники російської формальної школи, починаючи Р.Якобсоном. Ті, що гаряче агітували за футуризм і досліджували творчість В.Хлебникова та О.Кручоних як зразкове новітнє мистецтво, експресіонізм поцінували як щось ледве не кумедне.⁸⁰ Експресіонізм ніби одним недбалим рухом відкинув всі надбання символізму (у живописі – імпресіонізму), повернувся знову до суспільних проблем (зілшуючи їх до жажливих масштабів), знову на перший план почали висувати ідею, а не формальну довершеність твору.

Експресіонізм не оформився ні у російській, ні в українській культурі і потужний напрям чи примітне угруповання. Саме поняття експресіонізму відразу набуло широкого поширення (існувала навіть суперечка з приводу того, хо першим ужив це поняття, при цьому дата виникнення з кожним виясненням посувалась назад). Це слово легко і безпомилково вживали, коли треба було визначити особливий пафос твору: вищу, ніж звичайно, насиченість емоціями, посилену динаміку подій чи трагізм почуття. Ще до того часу, як сформувалось яєсь уявлення у науковців та митців, що таке експресіонізм як явище чи течія, стали називати експресіоністами тих, хто тяжів до масштабності і напруженого трагічного світовідчуття. Справді, Експресіоніста найлегше впізнати серед психологічних типів: він назовні, він завжди привертає увагу посиленою експресією свого ставлення до всього оточуючого. Неважко впізнати і експресивний стиль. З самого початку його прив'язували до гіперболи, і не випадково: стиль експресіоніста – суцільна гіперболізація. Саме вона дає змогу концентрувати емоції, переносити дію на всепланетний рівень.

У 1900 році А.Бергсон написав своє дослідження сміху, де кількома словами обмовився також про функцію перебільшення. Будь-яке перебільшення, вважав Бергсон, хоч трохи, а смішне. Якби він на той час був знайомий з мистецтвом експресіоністів, то, можливо, він би у цю думку суттєві корективи. Експресіонізм кроку не ступить без перебільшення, але це найменш смішне явище у модернізмі. Він навіть іронію тримає на відстані.

Можливо, тому, що відчуває вразливість збільшеного зображення. Гігантизм експресіонізму простежується на всіх рівнях творчості. По-перше, теми: вони стосуються всього людства, прагнуть розгортатись у всесвітніх масштабах. Не конкретна війна, а концентрація всіх воєн ("Красный смех" Л.Андреева), не революція у конкретній країні, а всесвітній потоп ("Мистерия-буфф" В.Маяковського). Збільшені масштаби зіткнень, конфліктів: це боротьба Сходу і Заходу (поезія Є.Маланюка), Чоловіка і Жінки (від Адама і Єви починаючи, як у віршах М.Цветаєвої), Людини і Долі (Л.Андреев). Загострюється до неможливості трагізм боротьби, оскільки сили завжди нерівні, перемога неправдою сили визначена наперед, але переможений нізащо не відступить, поки не загине. Чим сильніший опір, чим очевидніша поразка, тим трагічніший пафос. Гігантизм експресіонізму починається з наміру об'єктивувати емоції неймовірної сили. Якщо посилюється почуття, відповідно повинен збільшуватись масштаб особистості їх носія. Ростуть, прагнучи втілитись, емоції, росте разом з ними і людина, що їх відчуває. Далі – новий етап обумовлення: актор-гігант потребує гігантської сцени. "Маяковський, – помітив ще у 1920-му році К.Чуковский, – поет-гігант. Нема такої пилінки, яку б він не перетворив на Арарат. У своїх віршах він оперує такими величинами, які і привиділись не могли нашим поетам. Здається, він вічно дивиться у телескоп. Навіть слова він вибирає максимальні: "разговорище, волнище".⁸¹

Справді, ми на кожному кроці у віршах Маяковського натрапляємо на краєвиди космічних розмірів: "костер разожженных созвездий", "дымящиеся ноздри вулканов", "Будем хвосты на боа обрубать у комет" ("Мы"), "Земля! Дай исцелюю твою лысеющую голову / лохмотьями губ моих... ("От усталости").⁸² Ліричний герой вмонтований у всесвіт. Він або сам доростає до зірок, або зірки зменшуються, щоб увійти до поета у хату ("Необычайное приключение..."). "Это душа моя / ключьями порванной тучи /в выжженном небе / на ржавом кресте колокольни!" ("Несколько слов обо мне самом"). "Мы – / каждый – / держим в своей пятерне / миров приводные ремни!" ("Облако в штанах"). Не важко знайти приклади подібного збільшення у творчості Л.Андреева, М.Цветаєвої. І не тільки у тих, хто був Експресіоністом, а й загалом у багатьох творах пореволюційних років, коли саме такий гігантизм почав швидко входити в моду, аж поки не припав до смаку сильним світу цього, які зметикували, що цей прийом можна використати з великою користю. До гігантизму в архітектурі тяжіли всі могутні імперії (дві останні – Сталіна та Гітлера – не є винятком). Так само, як футуризм, експресіонізм – мистецтво, що легко політизується. Це для нього природно, адже сильні емоції можна виправдати лише глобальними подіями, тобто вихід на суспільні проблеми у творчості Експресіоніста неминучий.

Залежність експресіонізму від гіперболи очевидна. Інша не менш глибока залежність – від алегорії – не одразу впадає в око. Принаймні, теоретики експресіонізму такою зв'язку не помітили. Загалом слід сказати, що у літературознавстві щодо визначень певних термінів ще зберігається сяка-така уніфікація, а от коли справа доходить до необхідності класифікувати конкретний образ конкретного твору... Складається таке враження, що одне і те ж можна назвати чим завгодно. Тому, перш ніж ми почнемо розмову про алегорію в експресіонізмі, кілька слів про саму алегорію.

Найперше, що нас цікавить, це, звичайно, причини її поступового

пониження у “званні” в естетичних “табелях про ранги”. Чому, справді, алегорія тривалий час сприймалась як синонім примітивного в мистецтві, поверхового, неглибокого? Частково, певне, тому, що алегорію дуже довго і активно експлуатували поза межами мистецтва, у проповідях, політичних промовах, агітаційних, політичних та сатиричних творах. Але й сам по собі факт широкого використання алегорії у цілях, умовно кажучи, просвітницьких та агітаційних, потребує пояснення. Протиставлення символу й алегорії не може бути випадковим хоча б тому, що воно досить стійке у часі. Мабуть, тут справді виявляє себе антиномія. Якщо символ і міф (пригадаємо О.Лосева) даються людині разом з мовою, то алегорія – це структура очевидно штучна. Вона утворюється не стільки в акті творчого натхнення, скільки внаслідок умовляючого конструювання.

Символ існує як прихована потенція будь-якого конкретного поняття, яке може розширюватись у значенні. Кожне конкретне поняття – це дно воронки, центр безкінечного завихрювання смислів. Вживаючи це слово у повсякденній мові, ми щоразу відсікаємо справжній хвіст комети: безліч символічних значень. У художньому тексті, навпаки, митець активізує пасивні значення, примушує їх виступати на перший план. Збагачення мови, її постійний розвиток (збагачення, головним чином, відбувається за рахунок розвитку здатності абстрагування: чим розвиненіша мова, тим більше у ній абстрактних понять) – це використання символізму, закладеного в слово.

Алегорія має цілком протилежне завдання: вона збирає до купи, фокусує у конкретному (наочному) образі абстрактні поняття. Тому алегорія – це завжди примітивізація, унаочнення чогось абстрактного. Коли ми вчимо дітей розуміти математичні абстракції, ми мусимо використовувати наочність. Ми домовляємось: це нехай означає це, а це – ось це. Треба зрозуміти характер стосунків між А і В. Ці стосунки існують в абстрактній площині математичних закономірностей, але та жсама закономірність виявляє себе на різних рівнях, в тому числі й на найбільш простому і наочному. Алегорія – це, можна сказати, наочність, з допомогою якої вирішуються певні морально-етичні проблеми. Притча використовує алегорію саме з такою чітко обумовленою метою просвітництва у морально-етичній сфері. Алегорія повчальна і до деякої міри зарозуміла – вона не допускає різночитань. Власне, вона може виконувати властиву їй функцію при умові чіткої однозначності.

Експресіонізм – мистецтво, покликане об'єктивувати максимальні емоції. Це завдання багатоскладніше, ніж може видатись на перший погляд. Жодна людина не відчуває нічого такого, що не було б притаманне людині. І як би красномовно вона не збільшувала своє почуття, намагаючись виразити, кожен, хто сприймає, сприйме його так, як здатен сприйняти: трагедію він відчує такою, якою він здатен її пережити у житті. Ніхто не погодиться з тим, що якась інша людина буде сприймати одну й ту жподію інакше, багато сильніше і трагічніше. У цьому треба переконувати, і переконати дуже важко. Поки я відчуваю біль, вона для мене реальність, біль, що зникає – абстракція. Біль і будь-яке почуття іншої людини для мене завжди – абстракція. Щоб ця абстракція стала діючою, вона мусить отримати певну наочність. Отже, алегорія – це засіб, який мусить активізуватись разом з поглибленням психологізму в літературі. Сильна емоція, як ніяка інша, прагне унаочнення. Можливо, для максимальної сильної, унікальної емоції існує єдиний спосіб об'єктивації – алегорія. Звичайно, існують і інші засоби об'єктивації психології

– сюжет з еволюцією героя, наприклад. Але для сильних емоцій тут завжди обмежені можливості. Весь великий текст іноді тратиться на те, щоб посилити трагізм фінальної сцени. Можна сказати, що безліч творів світової літератури були написані заради однієї чи двох сторінок фіналу (іноді – кількох рядків).

Експресіонізм продемонстрував широкі можливості алегорії не лише для об'єктивації максимальних емоцій, а й для створення власного міфосвіту, для посилення емоційності штучних конструкцій, які неминучі при постановці глобальних проблем. Ті завдання, які у традиційному мистецтві виконували велетенські за обсягом твори ("Війна і мир" Л.Толстого), в експресіонізмі виявились під силу невеликим оповіданням чи повістям ("Красный смех" Л.Андреева). Експресіоністи першими навчилися говорити про катаклізми людства так, що це брало за живе, збуджувало глибокі емоції, які у традиційному мистецтві могла викликати лише конкретна людина – герой сюжету чи ліричний герой. Крім того, сильна емоція – це однозначна емоція (чим сильніша, тим однозначніша, щоб вловити нюанси емоції, треба зменшити її напругу до певного рівня). Красномовність алегорії груба, але саме такого втілення вимагає сильна емоція: вона не повинна "подобатись", викликати естетичне задоволення. Вона взагалі не дає можливості спокійно споглядати твір. Вона вривається у чужий внутрішній світ, здійснює над сприйняттям свого роду насилля, вона б'є по наших рецепторах сприйняття, щоб збудити нашу чутливість (так ми б'ємо по щоках того, хто втратив свідомість). Тому справді твори експресіоністів мало кому подобаються, повинна бути часова дистанція, щоб ми зрозуміли необхідність того емоційного струсу, який отримуємо внаслідок сприйняття експресіоністського твору. Тепер це справді зрозуміти неважко: ми бачимо зверху XX століття, ми переконались, що найжахливіші жахи і пророцтва експресіоністів не виявились надмірними. Більше того. Тепер, як ніколи, очевидно, що найнагальніша потреба сьогодення – навчити кожну людину сприймати прикроці людства (чи хоча б країни) як свої власні. Тільки твір експресіоністського методу здатен примусити нас відчувати саме так, вчить нас відчувати саме так. Експресіоністи – це люди, які від природи наділені цією здатністю; з допомогою експресіонізму вони можуть поширити цю здатність (якоюсь мірою, звісно) на все людство.

Повернемось до сприйняття творів Л.Андреева. Якщо придивитись уважніше до критичних оцінок, можна помітити, що відштовхує найперше образність, характер образності в його творах. Саме її має на увазі і Мережковський, кажучи, що Андреев користується стертими висловами, що у нього словесне сміття, типографське чорнило замість крові. Ще більш певно визначає своє неприйняття образної мови Андреева Д.Овсяннико-Куликовський: "Перед нами два образи. Один – Некто в сером – не лише схема, але й символ; він символізує страшну ідею фатальності, залізний "закон" фаталізму. Другий образ – Чоловек – тільки схема: він схематизує життя, долю і смерть людей. І обидва страшні, обидва здатні викликати в багатьох із нас безутішний, песимістичний настрій, близький до відчаю". Отже, образ "Когось у сірому" критик кваліфікує як схему, символ, в іншому місці він пише про нього як про міф. І ще – "скам'яніла нелюдськість, що набула людської подоби".⁸³

До якої ж насправді категорії належить цей образ? І завдяки чому він має здатність викликати у глядачів (читачів) такі неприємні емоції? Це передбачено автором чи з'являється помимо його волі? Сприймати "Когось

у сірому” у певному напрямку ми починаємо з тієї хвилини, коли він запалює свічку одночасно з народженням дитини, життя якої стане сюжетом драми. Овсяннико-Куликовський образ свічки теж називає символом, який сягає у первісне сприйняття вогню як джерела життя. Помилка починається саме звідси. Свічка, звісно, символізує життя людини, це зрозуміло. І все жсвічка, яка реально горить на сцені – це образ, штучно і міцно прикріплений автором до певної ідеї. Символіка цього образу не є природною, хоча пов’язана з символікою вогню: він втрачає багатозначність. Вогонь символізує не лише життя, а й рушійні сили природи, сонце, все те, що спалює життя, вороже йому. Тут всі можливі нюанси відтаті: маленька свічечка зі слабким вогником, що хитається від руху повітря і щохвилини може згаснути, – це життя людини. Типове для алегорії унаочнення абстракції. Свічка горить протягом дії, переносючи у площину простої наочності складний і багатогранний процес людського життя. Життя тане, як тане свічка, життя коротке, як горіння свічки, життя беззахисне, як полум’я свічки тощо. Всі ці паралелі ми мусимо проводити весь час, оскільки перед нами розгортається сюжет людського життя і над ним, невидима йому, видима лише нам, горить свічка, яка означає життя людини. Це унаочнення скеровує наше сприйняття. Ми сприймаємо життя людини, яке мине перед нашими очима, саме у тій площині, в якій воно може уподібнюватись свічці. Цю свічку-життя тримає “Хтось у сірому”. Можна по-різному сформулювати наше сприйняття цього образу, але й тут воно мусить триматись чітко позначених меж: той, хто володіє життям. “Хтось” запалює свічку і тримає її у долоні весь час, поки вона горить. Він може погасити її одним диханням, але він не зробить цього. Здається, він і не має таких “повноважень”. Він скоріше охоронець свічки, ніж господар (поки свічка у могутній долоні, їй нічого не загрожує, вона не згасне раніше визначеного часу). Висота свічки – довжина життя людини. “Хтось у сірому” – людиноподібна постать у кутку сцени, де розгортається життя Людини. Він тримає свічку - наочне зображення цього життя. “Хтось” має право голосу. Він бачить життя людини зверху як мале і безпомічне, він бачить його наперед. Постать у сірому (так, як її змалював автор) можна винести за межі театру і твору Андреева і поставити на площі як статую. Досить підписати її якимось словом (“Доля”, “Фатум”, “Володар” тощо), і вона виконуватиме свою функцію: унаочнення абстракції. Тобто це типова алегорія. “Жизнь человека” – це загалом схема, очевидна і підкреслена.

Андреев моделює сюжет життя із таких компонентів, які роблять його життям будь-якої людини. Тут свідомо і послідовно виймаються всі елементи індивідуалізації. Це життя кожен, хоче чи не хоче, мусить приміряти на себе, інакше кажучи, глядач мусить побачити конкретне життя, у тому числі і власне, як життя загалом. До цього узагальнення автор не веде довгим і складним шляхом, як, наприклад, в епопеях чи сімейних хроніках, він примушує глядача сприймати все саме так, алегоризуючи зображення. Вже першою сценою автор каже глядачеві: давайте вмовимось – те, що ви побачите зараз, означає те-то і те-то. Глядачеві це, звісно, не до вподоби, він зник бачити у театрі життя конкретних живих людей і співчувати їм. А тут його змушують сприймати подію одночасно у двох ракурсах, проводити паралелі, тлумачити кожен крок героїв у заданому аспекті. Це обтяжливо, бо вимагає активізації свідомості, елементу “рацію”.

Здається, тут ховається небезпека: раціонально побудоване раціонально сприймається. Де жемоції? Саме тут свою функцію активно виконують алегорії. “Хтось у сірому” вражає помимо волі, ця постать пригнічує, викликає страх і сум’яття. Просте людське життя з невеличкими його прикрощами і трагедіями, які судились кожному, раптом виростає до чогось невимовно трагічного. Ми відчуваємо трагізм того, що на сцені, фізичними відчуттями, ми не можемо сховатись від невидимого погляду “Когось у сірому”, що майже гіпнотизує нас. Ми сприймаємо не лише трагізм долі людини, що на сцені, ми починаємо відчувати, що це також трагізм нашої долі, глибокий трагізм, якого ми ніколи не усвідомлювали.

“Хтось у сірому” також дає уявлення про взаємодію гіперболи та алегорії. Якщо “первинна функція форми по відношенню до змісту – ізоляція”,⁸⁴ і якщо, згідно тому ж М.Бахтіну, головний естетичний компонент твору – це образ (ні морально-етичний зміст, ні матеріальні елементи, з яких твір “зроблено”, в естетичний компонент не входять), то цю функцію форми найкраще продемонструвати на гіперболі. А.Бергсон мав рацію, коли вважав будь-яке перебільшення смішним: перебільшення всередині явища ламає його структуру, вносить дисгармонію (джерело смішного). Зовсім інша річ, коли гіперболізується цілісне явище. Саме така гіпербола ізолює життєвий матеріал для його розглядання ніби у збільшувальне скло (чому гіперболу охоче використовують сатирики). Збільшене відносно контексту явище – не смішне, а, залежно від мети, якої домагається автор, страшне або величне. Якщо у фокусі збільшення знаходиться людина, то гіпербола стає першим етапом у створенні алегоричного образу.

Справді, будь-яка велетенська постать людини, зроблена із каменю і поставлена на п’єдестал, сприймається нами як алегорія. Якщо зробити скульптуру старої людини і збільшити її у кілька раз, то це вже буде алегорія старості, якщо збільшити постать молодої гарної дівчини, це буде алегорія молодості, чоловіка у розквіті сил – алегорія сили і мужності тощо. Варто у зображення додати кілька яскравих деталей (у Андреева – сірий балахон і наполовину закриті обличчя), і ми отримуємо алегорію гніву, ненависті, любові, жадібності чи інших людських якостей та рис характеру. Митець може також вдатись до збільшення себе особисто: гіперболізоване “я” прагне втілення у відповідну постать (це властиво творчості Л.Андреева, В.Маяковського, В.Винниченка, Є.Маланюка, навіть М.Цветаєвої, незважаючи на її чисто жіноче відчуття міри). Пригадаємо образи, створені шляхом збільшення людської постаті до масштабів гіганта: у В.Маяковського це пролетарій Іван (“Мистерия-буфф”), у М.Цветаєвої – Царь-девица, Георгій, у Маланюка – Земна Мадонна тощо. “Башенный рост его, / Посвист копыта его, / Молниехвостого / Славьте – коня его!” (“Георгій”): реальний Георгій перетворюється на алегоричного Георгія-змієборця, велетенський Іван – на алегорію повсталого пролетаріату, Земна Мадонна – алегорію жіночої цноти. Ось характерний приклад використання алегорії і гіперболи в експресіоністському тексті: вірш М.Цветаєвої “Каменногрудый”.⁸⁵

Каменногрудый,
Каменнолобий,

Каменнобровый
 Столб:
 Рок.

Промысел, званьє!
 Вставай в ряды!
 Каменной дланью
 Равняет лбы.

Хищен и слеп,
 Хищен и глуп.
 Милости нет:
 Каменногруд.

Ведомость, номер!
 Без всяких прочих!
 Равенство – мы:
 Никаких высочеств!

Выравнен? Нет?
 Кланяйся праху!
 Пушкин – на снег,
 И Шеньє – на плаху (1922).

У цьому вірші алегорія рівності дана у образі великої (“столб”), людиноподібної (груди, лоб, брови) істоти, прикметно – зробленої з каменю. Так само, як “Хтось у сірому”, ця постать скульптурна, вона потребує п’єдесталу. Вірш справді легко уявити у вигляді алегоричної скульптурної групи: кам’яне страховище кам’яною рукою рівняє людей, відсікаючи голови тим, хто вищий. Ця постать вражає, страшить: замість привабливої, жаданої рівності раптом перед нашими очима постає страшна примара, хижка, сліпа, дурна, немилосердна. Відразу ліричної героїні до рівності об’єктивується в алегоричний образ і набуває максимальної експресивності. При очевидній умоглядності вірша (в основі – думка, конструкція за схемою: це означає це), його емоційність дуже сильна. Схема оживає завдяки дієвості алегорії.

У творчості експресіоністів будь-яке абстрактне поняття тяжіє до алегоричного образу. Навіть ті образи, які традиційно вважались символами, набувають ознак алегорії. Ось вірш М.Цветаєвої “Ветер, ветер, выметающий”:
 “За твои дела острожные, – / Раскитаемся с тобой, – / Ветер, ветер в куртке кожаной, / С красной – да во лбу – звездой!”. Якщо вітер втілюється у настільки людиноподібний образ, він уже не може бути символом, це цілком певна алегорія: вітер у шкірянці – алегорія революції (вітер – “висельник и ветреник”). Інший приклад, із поеми Є.Маланюка “Псалми степу”.⁸⁶

Ні, Ти – не мати! Шал коханки
 У чорнім полум’ї коси,
 В обличчі степової бранки
 Хміль половецької краси.

В очах звабливий морок ночі,
З них кличе, кличе глибина,
А в диких рухах ще регоче
Ніким не займана весна.

Тебе б конем татарським гнати,
І, – тільки просвистить аркан, -
Покірливо підеш сама Ти
З лукавим усміхом у бран.

Привабливо-безсила й гарна -
Осяєш Ти чужий намет,
І хижий хан буде безкарно
Впивати уст отруйний мед.

Та хутко скінчиться відрада:
Засне він стомлений, в тобі ж
Прокинеться кривава зрада
І стисне віроломний ніж...

Тут лише велика буква у слові “Ти” вказує на те, що мова йде не про конкретну людину з її людською долею, а про Україну. Бачити країну у вигляді жінки, зодягненої у національний одяг – традиційна алегорія. Відштовхуючись від неї, Маланюк приводить образ у рух. Якщо це жінка, то у ній є також якості зрадливості, рабства, залежності, словом, жінка-бранка, підступна, зрадлива, незважаючи на рабство – непокірна і навіть жорстока. Цей цілком “реалістичний” портрет, зроблений з умовного поняття, – алегорія, але не загалом України, а певних якостей її ментальності, які призвели до багатовікового рабства. Це об’єктивація того авторського почуття, яке можна назвати зворотним боком любові до батьківщини: поет ненавидить усе те, що заважає Україні звільнитись, і головну вину він покладає на саму Україну. Почуття, що складається з любові і ненависті – це глибока пристрасть, яку безпосередньо майже неможливо виразити. Почуття поета до країни такі глибокі, сильні, трагічні, як ті, що відчуває звичайна людина з приводу трагедій її власного життя. Об’єктивація такого почуття неминуче виходить на алегорію. Сильне почуття особливо прагне “на волю”, вийшовши назовні, воно шукає форму, звісно, відповідну, таку, що може “нести” це почуття. Вітлена (унаочнена) форма почуття – це алегорія.

Досліджуючи оповідання Л.Андреева “Смерть Гулливера”, Г.Даниліна робить висновок: “Використання характерних поетичних образів створює алогію на символічну естетику і перетворює алегорію на символ. “Людина-гора” вже не просто інакомовлення, яке вказує на вади людства і їх невикоріненість (Свіфт), але й символ “таїни” життя і смерті, символ космічної природи творчості, закритої для раціонального сприйняття”.⁸⁵ Ця думка цікава у плані можливої взаємодії алегорії і символу. Хоча слід зробити уточнення: сам образ Людини-гори не може бути символом, він до кінця лишається алегорією. Але сюжет загалом отримує символічний зміст. Чи є це перетворенням алегорії на символ? Як вже йшлося вище, символ і алегорія протилежні: символ розсіює смисли, алегорія їх збирає. Але –

символ і алегорія самі по собі. Алегорія у тексті стає витком двоплановості зображення. Алегорія, що рухається, знов ніби повертає приховані змісти: на кожному витку розгортання алегорії виникають нові паралелі, асоціації, порівняння, алегорія ніби відновлює втрачену багатозначність. І все жалегорія не стає символом: вона зберігає схему, розвивається на жорсткій конструкції, у чітко визначеному напрямку. Якщо у символістському тексті символізм зображення ми відчуваємо, то в експресіоністському ми його “вираховуємо”. Отже, про символізм образів ми можемо казати умовно, вживаючи слово символ як синонім багатозначності.

Чим очевидніший алегоризм зображення, тим ближчий твір до експресіонізму. У цьому неважко переконатись на прикладі творчості Андреева. Ми можемо навіть припустити, що алегорії, відомі нам з класичної літератури різних часів (до експресіонізму), з'являлись внаслідок об'єктивації експресивних почуттів. Принаймні, наповненість алегорії експресивними почуттями не підлягає сумніву: завдяки цій властивості її й використовували так активно з агітаційною та просвітницькою метою. Рух до експресіонізму як до творчого методу починається з усвідомлення власного, природного експресіонізму (і рух до будь-якого іншого методу). Так само рух якогось образу до верховенства в ієрархії твору починається з усвідомлення інтенції цього образу. Андреев не належав до угруповання, яке б допомогло йому усвідомити власний експресіонізм. Але у нього простежується посиленна рефлексія над витокami своєї образної системи. Він не утверджував алегорію чи гіперболу у якості пріоритетних образів, але очевидно тяжів до свідомого навантаження образів твору конкретним змістом. Характерним прикладом може слугувати його коментар до образів оповідання “Стена”: “Стіна – це все те, що стоїть на шляху до нового, досконалого і щасливого життя. Це, як у нас в Росії і майже скрізь на Заході, політичне і соціальне гноблення; це – недосконалість людської природи з її хворобами, тваринними інстинктами, злобою, жадобою тощо; це – питання про сенс буття, про Бога, про життя і смерть – “прокляті питання”. Люди перед стіною – це людство – в його історичній боротьбі за правду, щастя і волю, що поєдналась з боротьбою за існування і вузьке особисте благополуччя, безжалісна, братовбивча війна один з одним. Прокажений – це втілення горя, слабкості і нікчемності та жорстокості життя. У кожному з нас частка прокаженого”.⁸⁸ І так далі, коментар майже до кожного образу оповідання. Сам факт такого тлумачення свідчить про високий рівень усвідомлення власної образності, крім того, можливість саме такого тлумачення (“це означає це”) є виявом алегоричності не тільки коментованого твору, а й багатьох інших. Власне, кожен твір Андреева можна пообвішувати дороговказами “це означає це”. Звісно, з точки зору символістів це великий недолік. Але з точки зору тих творчих завдань, які весь час мав на меті Андреев (докричатись до кожної людини про катаклізми людства), це є єдино можливий шлях. Згадане оповідання алегоричне за своєю формою і суттю. Тут алегоричні не лише згадані Андреевим образи, а й весь текст є низкою безкінечних алегорій: “У нас не было времени, и не было ни вчера, ни сегодня, ни завтра. Ночь никогда не уходила от нас и не отдыхала за горами, чтобы прийти оттуда крепкой, ясно-черной и спокойной. Оттого она была всегда такая усталая, задыхающаяся и угрюмая. Злая она была. Случалось так, что невыносимо ей делалось слушать наши вопли и стоны, видеть наши язвы, горе и злобу, и тогда буйной яростью вспыхнула ее черная, глухо

работающая грудь. Она рычала на нас, как плененный зверь, разум которого помутился, и гневно мигала огненными страшными глазами, озарявшими черные, бездонные пропасти, мрачную, гордо-спокойную стену и жалкую кучку дрожащих людей”.⁸⁹ Можна образ ночі у наведеному уривку назвати уособленням чи персоніфікацією. Але не можна не бачити, що тут уособлення ніби надмірне, воно справляє зовсім не таке враження, як звичайно. Справді, уособлення та персоніфікація (пов’язані, у свою чергу, з антропоморфізмом) ніколи не дратують нас. Ми в них впізнаємо власне сприйняття оточуючого світу, ми занурюємось у первісне тепло єдності з усім оточуючим, ми легко, з радістю кажемо: “сонце посміхнулось”, “листя шепче”, “вітер плаче”... У Андреева образ ночі карикатурний і відштовхуючий. Придивившись ще, ми помітимо, що ніч тут змальована як зла жінка, з усіма деталями зовнішності, які можна при цьому уявити. Ця наочність дуже настирлива, це просто детальний портрет людини з певними якостями, бридкої, злої і озлобленої жінки, що втопилась від своєї безкінечної невгамовної злоби і безсилля. Це вже не картина ночі, а алегорія темних сил, ворожої тьми світу. Алегорія генетично споріднена з уособленням, можна сказати, що це різновид уособлення, певний рівень уособлення (персоніфікації також). До тих пір, поки явище лишається у власних межах, а ті людські риси, яких воно набуває, не спотворюють власної суті явища – це уособлення і персоніфікація. Осінь-вдова у поемі І. Буніна “Листопад” – персоніфікований образ, покликаний яскравіше втілити специфічні риси осені як явища природи.

Картина ночі у наведеному уривку не є картинною ночі (хоча б тому, що ніч має сенс лише у поєднанні з днем, а тут ніч вічна, вона ніколи не змінюється днем), явище відступає на другий план, воно стає допоміжним штрихом в образі, який втілює певну ідею, дуже віддалено пов’язану з ніччю як явищем природи. Про уособлення і персоніфікацію можна говорити тоді, коли є явище природи, тут його нема. Ніч як поняття слугує лише поштовхом для гіперболи, для того, щоб злу, страшну потвору, посланця мороку можна було збільшити до розмірів світу. Світ з його реаліями зникає, він перетворюється на химер, що нагадують химер із кошмарних видінь. Світ стає зосереддям зла, бруду, ненависті... Кожне маленьке зло в очах Експресіоніста розростається до світових масштабів. Те, що висить завжди над головою як похмурий гніт, що раниць душу, позбавляє спокою, сну, – інші, виявляється, не помічають! Невже ви не бачите, який страшний і потворний світ?! Невже не бачите, яка бридка, немічна і нещасна істота – людина?! Творчість Експресіоніста – суцільний крик. “Крик последний, / ты хоть / о том, что горю, в столетия выстони!”⁹⁰

У Андреева справжнє розмаїття алегорій. Ось невеличка замальовка “Набат”. Дуже згущено, у типовому експресивному стилі змальована картина великих пожеж. Концентрація почуття дуже швидко починає деформувати світ. Пожежа, не втрачаючи характерних рис звичайної літньої пожежі під час спеки, набуває масштабів всесвітньої катастрофи. Все горить, світ горить, люди втрачають глузд від безсилля і страху. Звучить набат, цей звук наростає, заповнює все навколо. Герой намагається бігти у тому напрямку, куди кличе набат, але, як уві сні, в’язне у болоті. І ось фінальна картина оповідання: “- Я пойду! Пойду!” – Отвечал я кому-то, звавшему меня. А высокий человек спокойно сидел сзади меня, охватив руками колена, и громко пел, вторя колоколу: “Бам!.. Бам!.. Бам!..” “Ты с ума сошел!” – кричал на него, а он

пел все громче и веселее: “Бам!.. Бам!.. Бам!..” “Замолчи!” – умолял я. А он улыбался и пел, раскачивая головой, и в стеклянных глазах его разгорался огонь. Он был страшнее пожара, этот безумный, и, повернувшись, я бросился бежать вдоль берега. Но не сделал я и несколько шагов, как рядом со мной бесшумно выросла его длинная фигура в развевающейся рубашке. Он бежал молча, как и я, длинными, не знающими устали шагами, и молча бежали по изрытому полю наши черные тени.

В предсмертных муках задыхался колокол и кричал, как человек, который не ждет уже помощи и для которого уже нет надежды. И молча бежали мы куда-то во тьму, и возле нас насмешливо прыгали наши черные тени”.⁹¹ Божевільний, який уявляє себе набатним дзвоном і, як тінь, переслідує героя, здається, існує лише в його уяві. Останнє порівняння набатного дзвону з людиною робить постать божевільного алегоричною. Набат невіддільний від образу божевільного. Вони стали алегорією тих почуттів, які відчуває людина, загнана у полон страху перед всемогутньою стихією. Страх відділився і втілюється, і від цього помножився, став страшнішим за пожежу.

В оповіданні “Смех” герой вдягає маску, яка у всіх викликає сміх. Прикриваючись нею, він розшукує дівчину, яка не прийшла на побачення. Він намагається зізнатись їй у коханні, дівчина слухає прихильно, але сміється, ледве зирнувши на маску. Здається, тут розгорнуто дуже поширений прийом: маска є символом відчуження людини. Якби маска протягом всього тексту лишалась тільки маскою, таке тлумачення образу було б логічним. Але знов “плутає карти” фінал: “О, если б мне хоть на минуту дали человеческое лицо! Я кусал губы, слезы текли по моему разгоряченному лицу, а она, эта идиотская физиономия, в которой все было правильно, нос, глаза и губы, смотрела с непоколебимо ужасным в своей нелепости равнодушием. И когда, ковыляя на своих цветных ногах, я уходил, до меня долго еще доносился звонкий смех: как будто с громадной высоты падала серебристая струйка воды и с веселым пением разбивалась о твердую скалу”.⁹² Маску неможливо зняти, це – обличчя. У найбільш напруженій ситуації, коли почуття прагнуть втілитись, маска перетворюється на обличчя. Не випадково ця маска не була потворною чи кумедною: звичайне правильне обличчя. Але чомусь саме ця маска викликала невтримний сміх. Андреев повертається до давнього першосмислу маски як алегорії обличчя. Людське обличчя – навіть якщо воно правильне, тобто бездоганне, – це нездоланна перешкода для почуттів. Воно – межа, воно – лише слабкий відлунювач почуттів. Справжня, вища сутність людини – почуття, обличчя щодо них – маска, яка спотворює почуття, високе робить низьким і смішним. Реальна маска ховає обличчя – так само обличчя ховає і спотворює почуття.

Справжнє творче кредо Експресіоніста знайшло свій відбиток в оповіданні Л. Андреева “Мысль”. Для того, хто опиняється під владою ірраціональних сил, біологічних низів психіки, думка є недосяжним і звабним світлом. Справжнє багатство – емоційний вир, “третє око”, яке має Експресіоніст – не цінується так високо, як те, що недосяжне. Експресіоніст охоче використовує конструктивні здатності думки. І все ж він чудово розуміє, що думка безсила перед тими безоднями, які відкриваються вниз (недарма знакове слово Андреева – “бездна”). Той, хто повірить у всевладдя думки, стане жертвою повсталих архаїчних емоцій. В оповіданні “Мысль” все розгортається ніби за сценарієм К.-Г.Юнга, який писав про розумовий психологічний тип,

що боїться ірраціонального світу емоцій. Людину такого типу змальовує Андреев в образі Керженцева. Намірившись симулювати божевілля, щоб безкарно вчинити злочин, Керженцев підпадає під владу думки: "Подлая мысль изменила мне, тому, кто так верил в нее и ее любил". "...я сел на приготовленной постели и продолжал думать о том, чего мне хочется. А хотелось мне странных вещей. Мне, д-ру Керженцеву, хотелось выть. Не кричать, а именно выть, как вон тот. Хотелось рвать на себе платье и царапать себя ногтями. Взять рубашку у ворота, сперва немного, совсем немного потянуть, а там – раз! – и до самого низа. И хотелось мне, д-ру Керженцеву, стать на четвереньки и ползать".⁹³

Андреев чудово знає, що наймогутніше в людині. Вир у глибині ества він ставить на друге місце після соціальних катаклізмів, владу цього демона він відчуває щомиті. Він, як ніхто інший, осягнув масштаб загрози, що шугає знизу. Не випадково стійкий мотив творчості Андреева – божевілля. Це вічна, постійна загроза Експресіоніста, так само, як Сюрреаліста. Саме у цьому пункті вони зустрічаються. Максимальна емоція, як доктор Керженцев, балансує на межі норми і божевілля. Надто сильні емоції психіка не може витримувати довго. Вона або деформується (людина прагне самогубства), або відшукує захист: втікає у божевілля. Скрізь, де емоції сягають межі можливого, починається божевілля. "Красный смех": "Я был один среди мертвых и умирающих. Сколько их еще осталось. Возле меня все было неподвижно и мертво, а дальше поле копошилось, как живое, – или мне это казалось оттого, что я один. Но стон не утихал. Он стлался по земле – тонкий, безнадёжный, похожий на детский плач или на визг тысячи заброшенных и замерзающих щенят. Как острая, бесконечная игла входил он в мозг и медленно двигался взад и вперед, взад и вперед..."⁹⁴

Якщо сприймати війну так, як вона того варта, психіка не витримує, людина мусить або загинути, або збожеволіти. У людині є інстинкт самозахисту, тому зрештою вона до всього звикає, навіть до найжахливішої війни. У цьому її рятунок і у цьому – страшна небезпека. Саме тому, що людина звикла до війни, люди не припиняють воювати, навпаки, війна росте і пухне, прагне охопити полум'ям і кров'ю весь світ. Андреев позбавляє людину здатності звикати до війни, і одразу війна постає у своєму справжньому вигляді, про який всі давно забули, затуляючись героїзмом, обов'язком та іншими вигадками державотворців. Війна – це вбивство, жорстоке, страхітливе вбивство тисяч і тисяч ні в чому не винних людей (власне, винних: у тому, що вони погодились на участь у війні). Світ затоплено кров'ю, земля поглинула стільки людської крові, що вже не здатна втримувати її у собі. "Красный смех" був письменницьким відгуком на російсько-японську війну, у масштабах планети маленьку, буденну війну, одну з тих безкінечних воєн, які Росія завжди вела на окраїнах імперії. Якщо порівняти повість Андреева з документально достовірними оповіданнями В.Вересаєва,⁹⁵ який брав участь у цій війні, проза Андреева видається суцільним страхіттям і нічим не виправданим залякуванням. Все, що описав Андреев, не має нічого спільного з реальною війною. Якись божевільні відіння нездорової людини.

В.Вересаєв – лікар за фахом і порядна, добра людина, теж пацифіст, пафос його творів спрямований у те жрічище, що й пафос Андреева. Але яка різниця у враженні! І справа тут не лише у різній обдарованості (Вересаєв, без сумніву, тежмитець талановитий), справа у художньому методі. Андреев

досяг мети, він вразив, здивував, шокував. Вересаєв цієї мети не досяг, його пацифізм вкотре взяли до відома (при тому, що багатьом його оповідання сподобались). Залякування Андреева, як і всіх експресіоністів загалом, виявились пророчими: настала епоха світових воєн.

Експресіонізм, як і символізм, природним шляхом може рухатись до сюрреалізму. Максимальна емоція подвоєє світ, оскільки формує свою власну реальність. Експресіонізм у творчості конкретних митців, особливо у 20-30-і роки, активно взаємодіє з сюрреалізмом. Експресивно-сюрреалістичними є поеми М.Цветаєвої 20-х років, поема В.Маяковського "Про это", вірші Б.-І. Антонича, О.Ольжича тощо.

ФУТУРИЗМ

У 10-і роки процес усвідомлення інтенцій образної мови набуває надзвичайного поширення. Символісти усвідомили символ як слово, в якому фокусується твір в цілому і кожна його окрема частка. Ті, хто прийшов заперечити символізм (перш за все у питаннях образності), по суті справи продовжили рух у тому ж напрямку: до усвідомлення образної інтенції слова, але тепер не окремого слова-символу, а будь-якого слова, слова загалом. Тільки тепер митцям (на ґрунті, підготовленому філософією мови, що активно розвивалась на рубежі століть) почала відкриватись вся глибина і неосяжність біблійської істини "Бог є Слово". Активна рефлексія над сутністю слова як образу – ознака письменників-модерністів. Творчість акмеїстів і футуристів давала також гарну поживу для чисто наукових філологічних досліджень. Власне, багато хто з модерністів не поступався у професіоналізмі філологам-науковцям (А.Белій скаржився, що професори використовують його ідеї без посилань на джерело: мовляв, він же не науковець, щоб на нього посилатись!). Першим, надзвичайно важливим відкриттям футуристів і теоретиків формальної школи було усвідомлення того, що будь-яке звичайне слово можна перетворити на яскравий художній образ, варто лише відсунути на задній план або зняти з нього звичне, зауживане значення. Варто на щось подивитись під іншим кутом зору, як знайоме і звичне стає дивним і несподіваним. Кожне слово, поставлене у незвичний для нього контекст, раптом починає відкривати свої до того часу заховані глибини.

"Коли у нападі ніжності чи злості ми хочемо приголубити або образити людину, то нам мало для цього зношених, обгризених слів, і ми тоді бгаємо і ламаємо слова, щоб вони зачепили вухо, щоб їх побачили, а не впізнали. Ми кажемо, наприклад, чоловікові – "дурна", щоб слово подряпало; або у народі ("Контора" Тургенева) вживається жіночий рід замість чоловічого для виразу ніжності. Сюди ж слід віднести всі незчисленні, просто спотворені слова, яких ми так багато говоримо у хвилину афекту і які так важко згадати".⁹⁶ Процитована стаття В.Шкловського "Воскрешение слова", яка вийшла друком окремою брошурою у 1914 році, спиралась на експерименти футуристів. Продеклароване ними гасло "самовитого" слова було підтримане активним словотворенням у віршах. Незрозумілі, вигадані слова футуристів, які згодом звикли називати неологізмами, утруднювали сприйняття їх творів, викликали роздратування, багатьом здавались несерйозною дитячою грою, яка не має нічого спільного з високоповажною пані – поезією. Те, що у свідомості

кількох поколінь радянських читачів існувало під вивіскою “Новаторство Маяковського”, було спільним великим захопленням молодих футуристів, а трохи пізніше набуло масштабів якогось мало не суспільного захоплення. “Народились “довільні” і “похідні” слова футуристів. Вони або утворюють нове слово із старого кореня (Хлебников, Гуро, Каменський, Гнедов), або розколюють його римом, як Маяковский, або надають йому ритмом вірша неправильного наголосу (Кручоних). Творяться нові, живі слова. Стародавнім діамантам слів повертається їх колишнє сяйво”.⁹⁷ Це поетичне захоплення не позбавлене елементів гри.

Але словотворення було справою набагато серйознішою, ніж це сприймалось навіть самими поетами. Гра переходила у зацікавлення філологічними питаннями, зацікавлення часто виливалося у глибокі наукові дослідження, які потім, вже на іншому рівні, повертались у художні твори. Активна підтримка футуристів з боку професійних філологів Р.Якобсона, В.Шкловського, Б.Ейхенбаума, Б.Томашевського, В.Жирмунського, Ю.Тинянова слугувала додатковим стимулом для нових експериментів. А все разом піднімало художню творчість поетів на новий рівень усвідомлення. У цьому плані зовсім не випадкове скандальне гасло футуристів “Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности”. Після символізму стало зрозуміло, наскільки мертвою, зауживаною стала поетична мова класичної літератури. Поезія потребує свіжої, яскравої мови, вона не може користуватись тими самими словами, що й звичайна мова. Класична поезія виробила свій словник, з роками цей словник вивчили, затвердили, як абетку. Слова від частого вживання конкретизуються, втрачають багатозначність, гублять зв'язки зі своєю первинною сутністю, яка завжди є багатозначною. Футуристи воювали на два фронти: проти зауживаності повсякденної мови і проти зауживаності поетичної мови класиків. Треба відновити мову у її первозданності, тоді вона знову стане поезією. “Нехай заговорить дикун – наше застигле мовлення повинне навчитись у нього живому, кривому слову. ... Значення слів у практичній повсякденній мові уможлядне, мертво, безособове. Але особливим доторкуванням слів одне до одного поету вдається розбудити у цих стертих значках іскру нового життя”.⁹⁸

Заумна мова футуристів (про цей термін у В.Шкловського: “О поэзии и заумном языке”) стала новою поетичною мовою свого часу. Виявилось, що вона має глибокі корені. В.Хлебников писав: “...заговори і заклинання так званої чародійної мови, священна мова язичництва, ці “шагадам, вигадам, магадам, пиц, пац, пацу” – суть вервечка набору складів, в якій свідомість не спроможна дати собі звіту, і є ніби заумною мовою у народному слові. Тимчасом цим незрозумілим словам приписувалась найбільша влада над людиною, чари ворожіння, прямий вплив на долю людини”.⁹⁹ Заумна мова дитячих примовок, молитви, що у багатьох народів зумисне зберігаються на чужій, більшості людей не зрозумілій мові, – все це потребує усвідомлення з точки зору потреб поетичної мови. Адже це є фактом посилення здатності слова впливати на людську психіку, небайдужим поетові. Вірш О.Кручоних “дыр бул щыл”, наведений футуристами у маніфесті як зразок нової поезії (з відвертим наміром епатажу), тривалий час радянські літературознавці наводили як приклад безглуздя, нісенітниці, самовикриття футуризму. Цей вірш став навіть якоюсь мірою знаковим, так само, як жовта кофта Маяковського чи розмальоване обличчя Д.Бурлюка. Ніхто не мав сумніву в

тому, що безглуздя у цей вірш закладено свідомо. Але ажнаприкінці 80-х років цим віршем зацікавились молоді дослідники, які могли відштовхнутись від сучасних комп'ютерних досліджень емоційної забарвленості звуків мови (те, що інтуїтивно відкрили символісти, підтвердила сучасна наука). Кожен звук асоціюється з певною емоцією, почуттям, викликає якісь асоціації. Саме цим пояснюється той факт, що іноді на нас робить вплив вірш на невідомій мові.

Якщо розглянути вірш Кручоних під цим кутом зору, що ми отримуємо? “дыр бул щыл / убещур / скум / вы со бу / р л эз” – чи означає цей вірш щось, окрім набору звуків? “Отож, слово “дир” асоціюється з чимось гострокутним, страшним – звук “д”, – з темним, холодним, страшним і сумним. Звук “и” з грубим, тяжким, з шерехатим звук “р”. ... Ми бачимо, ніби важкі темні страшні хмари повзуть по небу “дир-бул-щил”, хмари насуваються повільно і сумно. І ось поворот, яскравий спалах осяяв небесний купол – “ви-со-бу”, ми відчуваємо цей поворот від темряви до світла і ніби чуємо гуркіт грому – “бу”. ... Таким чином ми відтворили параболічну конкретизацію образу грози...”¹⁰⁰

Повний аналіз тексту виглядає значно переконливіше, ніж читата, але нас цікавить не стільки наукова об'єктивність отриманих результатів, скільки сама можливість подібного тлумачення. Звісно, не всі читачі здатні (і погодяться) дешифрувати поетичний текст таким чином. Але у цьому і нема потреби. Вірш спроможний впливати певним чином. Звуки, позбавлені сенсу знайомих слів, продовжують виконувати свою функцію. Те, що здатне викликати емоції, закладені у звуки автором, – поезія. Ми, хочемо того чи ні, реагуємо на цей вірш. У цьому його головна суть. Але не слід також забувати, що у поезії футуристів таких зовсім заумних віршів досить мало. Вони створювались з тією метою, яку Р.Якобсон називав оголенням (обнажением) прийому. Це вірші, які слід розглядати у ряду інших поетичних декларацій, у тому числі і таких, як “Слово, чому ти твердая криця...” Вони демонструють певні естетичні засади, доводячи їх до наочного прикладу. Розглянемо ще один класичний приклад заумного вірша, що належить В.Хлебникову.

Бобэоби пелись губы,
Вэзоми пелись взоры,
Пизэо пелись брови,
Лизээй пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.¹⁰¹

Частина слів цього вірша у російській мові нічого не означає. І все жці слова надзвичайно виразні. Вимовляючи їх, ми ніби відчуваємо живу плоть кожного звуку. “Бобэоби”: це звукосполучення нагадує про рух губів при вимовлянні слів. Це ніби демонстрація артикуляції. Ми зосерджуємось на тому, що відбувається з нашим мовним апаратом, коли ми відтворюємо звуки, при цьому втрачає значення сенс того, про що ми говоримо. Іноді ми ловимо себе на тому, що “вимкнули” свій слух і споглядаємо міміку співбесідника, намагаючись за рухами губ і виразом обличчя вгадати, про що йде мова. Трапляється, що зникне звук у телевізорі, і тоді той, хто говорить, раптом привертає увагу чимось несподіваним, раніше непомітним. Якщо глухонімі можуть читати по губах, це означає, що губи більш красномовні, ніж ми

звукли вважати. Губи рухаються без звуку, і ми раптом починаємо осягати абстраговану сутність процесу говоріння.

“Взеоми пелись взоры”: знову нам дано чіткий ракурс сприйняття, у рядку вказано на те, що тут зафіксована звукова схема погляду. Справді, довге е – це наче заглиблення, яма міжв і м, подвійне зяння, що відповідає суті ще одного джерела постійного руху на обличчі – очам. Очі важливі не самі по собі, а як творці погляду, погляд робить очі живими і одухотвореними. Для слова “взеоми” вибрані звуки, які чітко відбиваються на міміці обличчя. Над очима дуги брів: “пизео пелись брови”. Знов подвійне е, повтор відповідає тому, що брови віддалено повторюють форму очей. На початку слова високе “пі”, що відповідає здатності брів високо підніматись, виражаючи якусь емоцію, наприклад, подив (кінцеве “о”). Три риси обличчя обводяться лінією: “лиэээй”. Потроєне е нагадує про три риси (одне е – губи, по два е – очі і брови), які з’єднуються м’яким “лі...й”. Звукосполучення “гзи-гзи-гзео” є звуконаслідуванням до слова цеп. Воно повторює попередні рядки (и-э-о), але видозмінює їх різким, дзвінким “гз”. Звуковий вибух передує спалаху осягнення. Два останніх рядки зрозумілими словами вказують на суть цього осягнення. Те, що зафіксоване звуками, виражало процес споглядання і осягнення Лиця, абстрактного обличчя, обличчя взагалі, і його складного, ледве вловимого зв’язку з глибинною сутністю людини. Слова “холст каких-то соответствий” викликають асоціацію з живописним полотном, картиною, але такою, що існує поза простором і часом (“вне протяжения”). Це обличчя, яке відділилось від конкретної людини і завмерло у часі. Поета цікавить не його повсякденний, звичний зв’язок з тією конкретною людиною, якій воно належить, а загальний метафізичний зв’язок, ті невловимі механізми, з допомогою яких обличчя стає Лицем. Лице відрізняють від морди звіра губи, що рухаються, вимовляючи слова, погляд, що сяє і брови, що виражають найскладнішу емоцію. Мова, думка, емоція – ось що таке людське Лице.

Вже після того, як нами було зроблено аналіз вірша Хлебникова, нам потрапила до рук стаття Ю.Тинянова, де теж запропоноване тлумачення цього тексту. Наводимо його цілком (щоб уникнути різночитань – мовою оригіналу): “Переводя лицо в план звуков, Хлебников достиг замечательной конкретности: “Бобзоби пелись губы / Взеоми пелись взоры...”. Губы – здесь прямо осязательны – в прямом смысле.

Здесь – в чередовании губных б, лабиализованных о с нейтральными э и и – дана движущаяся реальная картина губ; здесь орган назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.

Напряженная артикуляция взео во втором стихе – звуковая метафора, точно так же ощутима до иллюзии.

Но тут же Хлебников добавил: “Так на холсте каких-то соответствий / Вне протяжения жило Лицо”. Все дело здесь в этом “каких-то” – эта широта, неопределенность метафоры и позволяет ей быть конкретной “вне протяжений”.¹⁰²

Очевидно, що це різні версії, але вони збігаються деякими положеннями, що підтверджує їх неவிпадковість, обрунтованість. Водночас нам варто звернути увагу на термін Тинянова “звукова метафора”, оскільки ми ще не обговорювали питання, до якої категорії образів належать неологізми футуристів. Навряд чи можна погодитись з визначенням Тинянова (це, все-

таки, не метафора, оскільки відсутнє головне – перенос значення), але Тинянов і не має на увазі звичайну метафору, власне, він утворює новий термін – “звукова метафора” може і не бути метафорою загалом.

Вірші зразка щойно розглянутих створені на останній межі напруги поетичної мови: “Поетична мова прагне як до межі до фонетичного... точніше евфонічного слова, до заумної мови”.¹⁰³ Після цих віршів лишається лише белькотання божевільного. Поети завжди шукали власну мову, без неї справжній поет не знайде можливості втілення. Але тільки футуристи змогли осягти деякі закони формування неповторної авторської мови. Справа не лише в неологізмах. Існує безліч способів оновлення слова, у тому числі і той, який активно розробляли формалісти – “очуднення”. Автор терміну “очуднення” (“остраннение” – від слова “странный”) В.Шкловський так тлумачив цей прийом: “...щоб повернути відчуття життя, відчуті речі, для того, щоб зробити камінь кам’яним, існує те, що називають мистецтвом. Метою мистецтва є: дати відчуття речі як бачення, а не як впізнавання; прийомом мистецтва є прийом “очуднення” речей і прийом утрудненої форми, який збільшує складність і продовжуваність сприйняття, оскільки процес сприйняття у мистецтві самодостатній і повинен продовжуватись”.¹⁰⁴ Очуднюється слово з допомогою контексту.

Рукомийник у вірші Ахматової, який ми розглядали, – це очуднений предмет. Звичне стало дивним. І все жголовну роботу футуристи проводили не навколо слова, а, якщо можна так висловитись, всередині. Вони шукали не на горизонталі мови, а на вертикалі, намагаючись зазирнути у часи первісного словотворення. Словоформи футуристів часто є словами, видозміненими так, що проступає назовні їх етимологія або спорідненість з іншими словами, тими, що зникли. Безліч парадоксальних слів ми знаходимо у творах Хлебникова, який тлумачив вигадані слова так, ніби вони існують у мові: “Так, слово зіри означає і зірки, і око, слово зень – і око, і землю. Що жспільного міжомом і землею? Значить, це слово означає не людське око, не землю, населену людьми, а щось третє. І це третє потонуло у побутовому значенні слова, одному з можливих, але найближчих людині. Можливо, зень означало дзеркальний прилад, площину, що відбиває”.¹⁰⁵ Хлебников взагалі вмів чудово тлумачити власні знахідки. Його зусилля створити світову мову надзвичайно цікаві і філологічно обрнтовані: “Словотворення є вибухом мовчання мови, глухонімих прошарків мови.

Замінивши у старому слові один звук іншим, ми одразу утворюємо шлях із однієї долини мови в іншу і, як шляховики, прокладаємо шлях сполучення у країні мови через хребти мовчання мови.

“Лиса мова” вкриває врунами свої галявини. Слово розділене на чисте і побутове. Можна подумати, що у ньому схований нічний зоряний розум і денний сонячний. Це тому, що яке-небудь одне побутове значення слова так само закриває решту його значень, як вдень зникають усі світила зоряної ночі”.¹⁰⁶

Якщо розсунути звуки у слові, крізь них можна зазирнути у глибину його походження. Так само можна дивитись крізь кожен звук, що теж охоче робив Хлебников: скажімо, він знаходив спільне значення в усіх слів, що починаються на одну букву, і робив висновок: “Таким чином, Ч є не лише звук, ч – є ім’я, неподільне тіло мови”.¹⁰⁷ Ніби розгортаючи рефлексію Хлебникова над звуком “ч”, В.Каменський написав вірш “Ч – знак мистецкий”.¹⁰⁸

Вечер черная ночь
Чорт – чур – чур -
Чары чуда
Чулан – чан.
Чужой чиж.
Чалма – чарка.
Свеча и печаль
И молчаль.
Четки чай-ки
Чадра.
Человек.
Очи вечность лучей
Чей журчей.
Я – ничей.

Вірш нагадує замовляння, у ньому справді спливає на поверхню містичний ореол звуку ч. Набір на перший погляд випадкових слів (вони об'єднані лише звуком ч) при вчитуванні обертається низкою поетичних картин, які виникають на асоціаціях зі звуком ч.

Збірка, яка висунула В.Каменського у число кращих поетів Росії, називалась "Звучаль веснянки". На перший погляд назва видається лише претензійною, манірним варіантом звичного словосполучення "звучання весни". Але якщо порівняти ці два вирази, прислухатись до них, напруживши естетичні відчуття, ми зрозуміємо, що різниця тут точнісінько така, як між словом звичайним і словом образним. "Звучання весни" – вираз, який колись теж мав образне значення, але ця образність вже давно вивітрилась, це просто конкретна назва конкретного явища, звуки, що починають лунає з приходом весни. Слово "звучаль" з'єднує два слова – "звучание" і "капель". Новоутворене слово звучить м'якше, ніжніше, воно мелодійне і тому емоційно відчутніше, тепліше, ніж інертне слово "звучание". Звучаль асоціюється з певними звуками (а не з будь-якими, як слово "звучание"), тими, які лунають ранньою весною і символізують головну сутність цієї пори року. Слово "звучаль" уже неможливо поставити поряд зі словом "весна": вони відштовхують одне одного, вони чужорідні, і тому виникає ледь помітний іронічний відтінок. "Звучаль весни" – це вже щось пародійне. Інша справа – "звучаль веснянки". "Веснянка" асоціюється зі словом веснянка, з піснями, якими з давніх-давен зустрічали ранню весну. Але веснянка – не лише пісня, а й персоніфікована весна, оскільки слово викликає асоціацію з юною дівчиною у ролі весни. Таким чином, старе словосполучення оновлюється і відтворює свою первісну багатозначність: природа оживає звуками, ніжними і несміливими, як після довгого сну. "Кожен з нас лише тим і був зайнятий, – згадує один із футуристів, Б.Лівшиц, – що "воскрешав речі", зсуваючи змертвілі мовні пласти, причому намагались досягти цього не лише "остраннением" епітета, але й більш складним способом: вибуханням синтаксичної структури, докорінним зламом традиційної композиції тощо".¹⁰⁹

Воскресла річ – яка це категорія образності? Можливо, найбільш відповідним тут теж буде слово "міфологема"? Вирішимо цю проблему, розглянувши уважніше вірші найбільш послідовного футуриста у російській літературі – В.Каменського.

Лечу.

Лечу над озером
Летайность совершаю
Летивый дух летит со мной.
Летвистость в мыслях
Летимость отражаю -
Леткий взор глубок
Лет верен и устойчив
Летокеан широк.
Летистинная радость
Летисто улетать
Летинною весной.

Так само, як у відомому вірші В.Хлебникова “О рассмейтесь, смехачи”, тут ведеться пошук і гра зі словами одного кореня: “лет”. Окрім слова “лечу” у першому рядку вірша і “летит” (дух) у четвертому, всі інші слова, утворені В.Каменським за допомогою кореня “лет”, – неологізми. Але якщо у В.Хлебникова ігровий елемент вірша висунуто наперед, а образність формується внаслідок поєднання великої кількості слів з одним коренем, то у вірші Каменського переважає лірика, а тому вигадані слова сприймаються інакше. Кожне нове слово поставлене на початок рядка, воно інтонаційно виділене, кожне ми повинні сприймати окремо. Читаючи уважно, ми відчуваємо, що кожне із цих неіснуючих слів має свій сенс. “Лечу над озером / Летайность совершаю”. Слово “летайность” можна замінити словом “політ”, певне, якщо сказано “я лечу”, то синонімом до цього твердження буде вираз “здійснюю політ”. Але політ – слово, яке прикріплене до птахів. Саме від них воно було взяте для називання подібного (і все ж зовсім іншого) явища, коли людина створила літальні апарати. “Я лечу” кажуть, коли летять на літаку, але “я лечу” так само кажуть про свій політ уві сні. Явища зовсім різні, а слово одне. Каменський шукає слово, яке допомогло б йому виразити ті почуття, які він переживає щоразу, коли літає на аероплані. Сидіти у важкій і незграбній машині, з великим напруженням керувати нею – це дуже далеко від відчуття польоту. Але іноді (наприклад, коли літак летить над озером, а значить, зникають орієнтири, межа міжверхом і низом, навколо утворюється суцільний блакитний простір), раптом, на якусь мить людина може вивільнитись від почуття залежності від машини і відчуття те, що повинен відчувати птах у небі. А головне – відчуття своє органічне, прадавнє прагнення до польоту, яке і привело зрештою до винаходу літаків. Людина споріднена з птахами, вона ніби колись вміла літати, за якісь гріхи була позбавлена цього дару, і тисячоліттями тужить за ним. “Летайность” – це нереалізована здатність людини до польоту. “Летивый дух” живе в людині і штовхає її знайти якісь способи втілити “летайность”. Тут втілення відбулось не стільки завдяки аероплану, скільки завдяки чомусь внутрішньому, що сталося у душі ліричного героя, коли він осягнув сутність польоту. Поняття “летимость” – це вже знов щось інше, не те саме, що “летайность”. Воно пов’язане з тим, що у цей час відбувається в думках (емоції панують, але думка намагається їх усвідомити): “летвистость в мыслях”. Слово “летвистость” викликає асоціацію (чисто

звукову) зі словом “ветвистость”: про певні думки можна сказати, що вони мають “ветвистость”, це думки складні, розгалужені на безліч асоціацій (крім того, “дерево мозку” – його структура справді є гілчастою). Заміна однієї букви у слові “ветвистость” дає інше поняття, споріднене зі значенням “лет”, але оскільки слова “летвистость” у мові нема, то ми мимоволі поєдуємо два значення: “ветвистость” і “лет”. Разом це є назвою того особливого стану свідомості, коли вона осягає неосяжне – “летимость”. Все у людині завдяки польоту стає іншим, навіть “взор” – “леткий”, а радість – “летистинная”. “Летокеан” – це, мабуть, те, що утворюється від з’єднання неба і озера, це безмежний простір для польоту. Ну і “летинная” весна – це та пора (початок шляху і водночас злет всіх сил), коли реалізується “летайность”. Гімн юності, людини, її потенціям, її майбутньому. Чудовий, послідовно футуристичний і за змістом, і за формою вірш! Читаючи Каменського, усвідомлюєш: нема мистецтва, краще пристосованого для натхненних гімнів людині, ніж футуризм. І ще одне: трагедії тут не місце.

Але повернемося до неологізмів. Кожне нове слово вірша – це образ, з усіма ознаками образності: багатозначність, емоційність, здатність впливати, оригінальність, естетизм, наявність зовнішньої і внутрішньої форми (за О.Потебнею). Яким способом утворено цей образ? Формально це не складно: за існуючими у мові способами словотворення. Але якщо ми візьмемо навмання низку однокореневих слів і додамо до них кілька неіснуючих, навряд чи автоматично вони набудуть образності. Образність виявляє лише художній текст. Звичайно, іноді образність, прихована у мові, сама себе виявляє. Але, знову-таки, зусиллями конкретної людини, яка наділена даром влучного слова (у російській мові – “красного словца”). Все, що якимось виявило образність, можна вважати свого роду художньою творчістю, навіть якщо це одне речення (є й такі форми: афоризм, приказка), сказане у розмові ненароком. До речі, якщо людина от так ненароком скаже щось до ладу, вона обов’язково це помітить, зупиниться і виразить здивування: як гарно вийшло! А якщо перш сказане поцінують слухачі, можна твердити з певністю: здійснився акт художньої творчості, а створений твір досяг мети. Каменський не просто додає до одного кореня різні суфікси чи інші корені, він дослухається до кожного з утворених слів і впевнюється, що кожне має новий відтінок змісту. Кожне з цих слів могло б існувати у мові як загальноживане, звісно, при умові, що люди “доросли б” до такої потреби: називати окремим словом своє нереалізоване прагнення польоту. Здається, ці слова справді існують, але лежать на глибині мови, як корисні копальни, і чекають, коли хтось підніме їх на поверхню. Образність неологізму утворюється, так само, як образність символу, алегорії, міфологеми, на вертикальній осі смислів. Але все ж треба визнати, що жодне з цих понять не “покриває” образності неологізму. Тут більше спільного з символом, а не міфологемою. Але, на відміну від усіх цих образів, неологізм позбавлено конкретності. Яким би прозорим не було символічне зображення, символ завжди називає конкретну річ чи явище, розкриваючи багатозначність, яка за ним прихована. Неологізм відразу виходить на багатозначність, виймає із слова ті відтінки значення, які не здатен виявити символ, а виявивши їх, розкидає в усібіч, по горизонталі мови, утворюючи мозаїку вигаданих (але можливих) явищ і предметів.

М.Бахтіну не подобалось слово “образ”, він не погоджувався з О.Потебнею у тому, що той урівняв у правах слово з образом. Якось мірою він не зовсім

зрозумів Потебню (слово і образ справді на певному рівні означають одне і те ж), а у чомусь і мав рацію. Як професійний літературознавець, Бахтін не міг не відчувати потреби у розмежуванні загальноповиваного слова і образу. Слово – це образ, але у звичайних словах образність усунута, притлумлена, нейтралізована, доведена до невідчутності. Якби кожне слово виявляло у повсякденній мові свою образну інтенцію, люди не змогли б спілкуватись чи, принаймні, це спілкування стало б багато більш проблематичним. А от художній текст, якому “дозволена” багатозначність, мусить виявляти цю образну інтенцію. Можливо, художній твір у першу чергу для цього й існує. Таким чином, слово хоч і образ, але не завжди його можна називати образним. А от неологізм – це таке слово, яке не тільки виявляє, а й демонструє свою органічну, природну образність. Нам здається, що єдиним терміном, який вказує на цю здатність неологізму, є термін слово-образ.

Поетична мова футуристів, яка спирається на слово-образ, зробила справжню революцію у поезії. Це можна порівняти з проривом людини у космічний простір. Якби не відкриття футуристів, не було б формальної школи, не було б структуралізму, і семіотика не сягнула б так далеко, як зараз. Можна сказати і більше: комп'ютерній революції, яка позначила новий етап технічного прогресу, теж передували відкриття футуристів та філологів. Поетична мова футуристів засвоювалась і поширювалась дуже швидко. У 20-і роки вона стала абеткою творчості, як перед цим стала абеткою мова символістів. Той, хто пройшов мимо поетичних надбань футуристів, вже не сприймався як сучасник, як поет ХХ століття, здавався глибоко архаїчним. Мова, що викликала захват поетичної молоді 20-х років, – це мова футуристів. Навіть ті, хто за своєю психологією належав до іншого, протилежного, типу і відчував до футуризму органічну антипатію, поступово засвоювали його новачі, пристосовуючи до своїх потреб. Хоча загальний рух 20-х років відбувався у напрямку сюрреалізму, літературу цього періоду визначав футуризм. Його поетичну мову підхопили численні організації пролетарських письменників, вона пішла “в народ”, стала виконувати агітаційну і просвітницьку роль, вона активно естетизувала життя, піднімала культуру на вищий рівень. На жаль, багато що з досягнень футуризму було спотворене надмірною політизацією та надто прагматичним використанням. І все ж якщо пореволюційне десятиліття і відбилось у культурі як особливе, зі своєю неповторною атмосферою, то головним чином завдяки футуристам. Звісно, не лише тим, хто називав себе футуристом і боровся під його прапорами, а всім, хто тою чи іншою мірою засвоїв його естетичну революційність. Чіткий і яскравий слід лишив футуризм у творчості М.Цветаєвої, В.Маяковського, Б.Пастернака, А.Белого, Б.Пильняка, О.Неверова, М.Асєєва, М.Заболоцького, Д.Хармса, М.Олейникова, загалом всіх оберіутів та багатьох інших російських письменників. Не менш відчутний його вплив на українську літературу: М.Семенко, П.Тичина, М.Бажан, М.Йогансен, Б.Антонич, В.Винниченко, Ю.Яновський, Гео Шкурупій, В.Поліщук, О.Влизько та інші талановиті митці ретельно засвоїли поетичну мову футуризму.

І все ж послідовних футуристів дуже мало і в російській, і в українській літературі, навіть серед тих, хто прив'язував себе виключно до цього явища. Це не випадково: послідовний футурист – це не тільки форма, а й зміст творчості. Епоха наче й потребувала футуристів (для соціальних гімнів), але саме футуристів вона виштовхувала з життя найбільш активно. Щоб бути

послідовним футуристом, треба було закрити очі на бруд, свавілля, кров оточуючого життя. Але таке штучне засліплення не може тривати довго. Життя лізло в очі усіма своїми бридотами, втягувало у своє всепоглинаюче багно. Щоб не бачити, треба було або збожеволіти, або піти на угоду з власним сумлінням. Футурист вразливий, як дитина. Поки дитина у гарних умовах, під опікою дорослих, вона чарівна, талановита, прекрасна, несе оточуючим радість і щастя. Викинь дитину на вулицю, і вона стає негарною, хворобливою, швидко деградує.

Дитинність світобачення футуриста – це та якість його особистості і творчості, яка дає можливість футуристичному методу взаємодіяти з сюрреалізмом. Вони зустрічаються на території дитячого міфосвіту. “Структура віршів Каменського, – зауважує дослідник, – відтворює дитячу непосредність сприйняття, дерева і діти наче зливаються одне з одним”.¹¹⁰ Те ж саме можна сказати про вірші багатьох поетів: В.Хлебникова, П.Тичини, М.Йогансена, інших. Якщо дитинність сприйняття усвідомлюється (у футуриста вона стихійна), це стає початком руху до сюрреалізму (часто через примітивізм). Слід сказати, що у творчості найбільш знаменитого футуриста В.Хлебникова перемагає саме сюрреалізм, причому не лише на рівні стильових якостей, а й загалом методу. Хлебников за природою Сюрреаліст, тому він дуже швидко, раніше за всіх, виходить на послідовний сюрреалізм. Має очевидні ознаки сюрреалізму і такий досить яскраво футуристичний твір, як роман В.Каменського “Степан Разин”: у ньому дуже виразно проступає міфологізм народного (простонародного, універсального) світобачення. Яскраво виявляє себе взаємодія футуризму і сюрреалізму в творах Майка Йогансена (збірка “Поезії”).¹¹¹

Заєць дитячий.
Заячий вечір. Сніг.
Ах! Блакитна стеле суніч.
І лягає, як стомлений синій китаєць,
З-поза сононок
звіриних ніч.
Із забутих дитячих книг
Знайомий з'являється заєць.
Зяри, заялини, заячміль
замаячить
заяча
тїнь.

Образність цього вірша формується навколо слово-образів “заєць” і “сніг”. Поет наче зазирає всередину кожного з цих двох слів і бачить там цілий світ дитячого мешкання, химерний, ніжний, хисткий, як марево. Тут гра не лише з коренем “зай”, а також зі звуками з-а і с. Саме ці звуки утворюють інтонацію і звуковий малюнок вірша. Але їх функція ширша, ніжта, яку звичайно виконує звукопис. Скажімо, вираз “стомлений синій китаєць” (з точки зору логіки – нісенітниця) “виростає” із звуку с, внаслідок взаємодії слів сніг, блакитна суніч. Слова зринають самі по собі. Вони з'являються так, як у дитячому словотворенні, коли світ і слово нероздільні, коли відкриття, осягання світу дорівнює його називанню. Якщо слово є, то воно щось означає. Утворивши

ненароком яєсь нове словосполучення, діти часто запитують у дорослих, що означає це слово. Їх надзвичайно дивує, коли кажуть, що такого слова не існує. Як це не існує – я ж його вимовляю? Звуки з і с у вірші Йогансена вже не тільки звуки, це слова, поняття, знаки. Це вхід у дитяче світосприйняття. Спогад (із дитячих книг) проступає так чітко, що ніби матеріалізується. Це і не спогад вже, а занурення, перетворення. Останні рядки зі словами кореня “зай” – дитяче словотворення і усвідомлено поетичне водночас. Гра зі словами дає поетові можливість відчути, наскільки для нього важливо знаходити вхід у той напівзабутий дитячий світ, в якому все інакше, ніж в дорослому.

Моє, моєнько миле, ясне – мі
 Спи, золотава вовно,
 Летить-леліє літень в ви-со-ті.
 – Кімната весен повна.

Сотайтесь со-не сот-ні сніжні дні,
 Одчиниш двері – літо.
 Сичить і сіє січень по вік-ні
 Дні в місячнеє сито.

Коли б не ко-ні ні-ж-ні і смут-ні,
 Тебе не по-не-сли в осонні.
 Спи, сину мій тоненький, на ясній,
 На сонячній долоні.

Перша строфа вірша будується на алітерації м-л, яка відтворює мелодійність колискової. Кілька яскравих с на цьому тлі привертають увагу відчутним дисонансом. У другій строфі звук с витісняє всі інші. С – сон, спокій, знак засинання. Але занурення у сон (коли кожен звук лунає особливо чітко) раптом виявляє іншу природу цього звука, підкреслену шиплячими: “сичить”; звук с сичить, у ньому є щось застерігаюче, навіть зловісне. Мелодія колискової сплітається з двох різнорідних мотивів. Світ дитинства, затишок кімнати, тепло, захищеність, – і світ навколо нього, холодний, загрозливий. Світ буквальный: зима, – і світ уявний, світ дорослих, той, що настане для дитини разом з пробудженням. Колискова стає замовлянням, у мову вплітається благальне “ні-ні-ні” (загалом асонанс на і вносить мотив слабкості, беззахисності, вразливості крихкого дитячого світу), звернене до ворожих сил світу. “Коні ніжні і смутні” – матеріалізація звукових образів. “Ні-ні-ні” знов повторюється, слова розриваються, втрачають межі, втрачають звичний сенс і набувають нового (це тежвідома дитяча гра: промовляти слово чи словосполучення до тих пір, поки вони не стане безглуздим). Світ – це слова, дитячий світ – одні слова, дорослий світ – інші. Знищуючи межі слів, можна повернутись у дитячий міфосвіт, відчути його первісну залежність від слова. Слово – це дитячий Бог.

СЮРРЕАЛІЗМ

Для того, щоб краще уявити структуру поетичної мови модернізму, можна використати такий образний приклад. Символ, алегорія, слово-образ і метафора у процесі формування модернізму змагались за першість. На першому відрізку дистанції переміг символ, на другому – алегорія, далі взяло реванш слово-образ. Метафора трохи припізнилась, але невдовзі набрала швидкості й обігнала всіх. 10-20-і роки – це на рівні поетики справжнє засилля метафори, лавина, обвал метафор, спочатку в поезії, потім у прозі, поки не було захоплено весь обшир літературного процесу. Поряд з рухом художнім відбувається не менш інтенсивний рух по усвідомленню метафори. Раптом метафора почала цікавити не лише мовознавців і літературознавців, а й філософів, психологів, соціологів, представників найрізноманітніших галузей знання. Судячи по всьому, цей процес ще не завершився. Сьогодні, як і в 10-20-і роки, метафора вивчається потужними науковими силами, і кінець поки що не видно. Ось що пише про це сучасний мовознавець: “В останні десятиліття центр ваги у вивченні метафори змістився з філології (риторики, стилістики, літературної критики), в якій превалювали аналіз і оцінка поетичної метафори, у галузь вивчення практичної мови й у ті сфери, які звернені до свідомості, пізнання і усвідомлення, до концептуальних систем і, насамкінець, до моделювання штучного інтелекту. В метафорі стали бачити ключ до розуміння основ мислення і процесів утворення не лише національно-специфічного бачення світу, а й його універсального образу. Метафора цим самим закріпила зв’язок з логікою, з одного боку, і з міфологією – з другого”.¹¹²

На жаль, багато з того, що відкрили у галузі пізнання метафори модерністи, не було вчасно оцінене і достатньо вивчене представниками інших наук. Скажімо, якби метафору активніше вивчала психологія, можливо, зараз ця наука була б дещо іншою. “Поезія – це метафора” – ось девіз поетичного руху 10-20-х років у багатьох країнах. “Метафора, – стверджував Ортега-і-Гасет, – є, мабуть, однією з найплідніших можливостей людини. Її ефективність межує з чаклунством, вона здається інструментом творчості, який Бог залишив в одному з своїх створінь, як неухвалений хірург забуває інструмент в животі оперованого”. “Метафора маніпулює предметом, маскуючи його під інший. Ця процедура була б безглуздою, якби ми не вбачали в ній притаманне людині інстинктивне бажання уникнути реальності”. І далі: “Стверджуючись у власних правах, метафора стає головною героїнею в долі поезії. Це означає, що напрямком естетичного освоєння дійсності змінив свій знак і мета у нього – протилежна. Раніше метафора огортала реальність, прикрашаючи її. Тепер, навпаки, вона прагне знищити додаткові підпори в поезії й житті; йдеться про те, щоб реалізувати метафору, перетворити її на предмет поезії. Але зміна способу естетичного опанування світу не обмежується використанням метафори, вона перетворюється на загальне правило і визначає – як тенденція – обличчя сучасного мистецтва”.¹¹³

Х.Ортега-і-Гасет писав свої, щойно цитовані, спостереження над природою метафори паралельно з сюрреалістами, які, обрונтовуючи власний напрям у мистецтві, теж зосереджували увагу на метафорі. Але й раніше, в 1910-і роки, було багато помічено. Вже набула поширення течія імаїзму, у російській літературі – подібний варіант під назвою імаїнізм.

Усвідомлюючи образ як головний естетичний компонент творчості, поетичну речовину у чистому вигляді, вони вже змогли привернути увагу до парадоксальних образів, які формувались головним чином на основі метафори.

“Принцип сюрреалістичної поетики, – погоджується радянський естетик Ю.Борев, – метафоричність. Метафоричність абсолютизується сюрреалізмом, доведена до несподіваного поєднання непоєднуваних речей, до примхливої довільності співставлень”.¹¹⁴ Метафоризм справді абсолютизується, і не тільки сюрреалізмом. Однак бачити у цьому процесі лише примху – все одно, що звинувачувати людину, яка вимовляє “я”, в егоїзмі. Втім, такою логікою і послуговувались. Історія ставлення до російського імажинізму зумовлена загальним ставленням до модернізму. “Есенінознавці наші лише те й роблять, що “змивають” з імені і репутації Єсеніна імажиністський відбиток. А навіщо? Адже Єсеніна неможливо уявити без його чудових “імажів”, без місяця, що губить весла в озерах, без “розы белой с черной жабой”,¹¹⁵ – наприкінці 80-х вперше почали ставити питання щодо доцільності відкриття імажинізму. Імажиністи, на відміну від інших, надто активно розмахували гаслами аполітизму і беззмістовності, щоб їх могли визнати на радянському “парнасі”. Та ще й у такій яскравій, загостреній формі, що не могла не привернути увагу, не запам’ятатись: “Тема, зміст – це сліпа кишка мистецтва, вона не повинна випирати, як грижа, із твору”.¹¹⁶ А гасло, що стосується власне естетики, А.Марієнгоф сформулював не менш дратівливим чином: “Якнайглибше всадити в долоню читацького сприйняття занозу образу” (там само). А це було гасло важливе, воно позначило причетність до загальноєвропейського руху. Імажиністи у російській літературі створили підґрунтя для теорії метафори, стимулювали її поширення по всій літературі. Не випадково саме ті роки, на які припадає активна діяльність імажинізму, віршознавці називають метричним вибухом. “Саме в цю епоху (1917-1923 – М.М.) були створені такі твори, як “Певущий зов”, “Отчарь”, “Пришествие”, “Преображение”, “Инония”, “Сельский часослов” С.Єсеніна, поема “Христос воскрес” Андрія Белого, “Купельная ода” М.Тихонова, вірші “Мои читатели” М.Гумільова, “Нашедший подкову” О.Мандельштама, численні верлібри Велимира Хлебникова і ціла низка вільних віршів М.Періха, М.Волошина, М.Кузміна, А.Луначарського, В.Шершеневича, А.Марієнгофа, І.Садоф’єва, М.Герасимова, І.Філіпченка”.¹¹⁷ Про активізацію верлібрових форм у цей період пише також український віршознавець Н.Костенко, виділяючи поезію М.Семенка, В.Поліщука, О.Влизька, В.Еллана, М.Йогансена, М.Рильського та інших.¹¹⁸ Звичайно, дуже активно сприяли справі метричної реформи футуристи. Їх експерименти позбавляли поетичну свідомість залежності від нормативного класичного вірша. Але імажиністи пов’язали ці два процеси – метафоризацію і рух до вільного вірша. Якщо знайдено яскравий художній образ, його не потрібно стискати вузькими рамками нормативного ритму і рими. “Імаж”, парадоксальна метафора розриває пута канону, вона прагне бути самодостатньою. Рядки з несподіваними, вражаючими метафорами прагнуть відірватись від тексту і існувати окремо. Причому таку поетичну “речовину” у чистому вигляді вже неможливо знищити чи зіпсувати перестановкою слів (що згубно діє на будь-який вірш, написаний у силаботонічній системі віршування).

Вірші Єсеніна 1918-1919 років, поруч з активним Єсеніном до вільного вірша,

вирізняються незвичною (іноді ніби “антиесенінською”) образністю. Це суцільні “імажі”, що дивують, вражають, запам’ятовуються: “Даже солнце мерзнет, как лужа, / Которую напрудил мерин”, “Не пора ль перестать луне / В небесах облака лакать?” (“Кобыльи корабли”) “Хорошо, когда сумерки дразнятся / И всыпают нам в толстые задницы / Окровавленный веник зари” (“Сорокоуст”) “Мне нравится, когда каменья брани / Летят в меня, как град рыгающей грозы, / Я только крепче жму тогда руками / Моих волос качнувшийся пузырь” (“Исповедь хулигана”).¹¹⁹ Після 1921 року шлях Єсеніна піде в інший бік. Він спробує повернутись до ранньої пасторальності або, навпаки, писати “під Маяковського” – все це не дуже вдало. Там, де Єсенін досяг справжніх поетичних глибин, слід імажиністської образності відразу проступає дуже чітко: “Голова моя машет ушами, / Как крыльями птица, / Ей на шее ноги / Маячить больше невмочь...” (“Черный человек”). Період зв’язку з імажинізмом – єдиний період, коли Єсенін намагався активно рефлексувати над власною творчістю. Він, поет моцартівського типу (“Орфей”), не відчував у цьому великої потреби. І все жстихія його пісенної творчості кілька пореволюційних років послаблює свій тиск, Єсенін теоретизує і експериментує. Навіть “віршова машина”, про яку друзі поета згадують як про кумедний епізод, не була тут випадковою. Єсенін багато зміг досягнути завдяки зануренню у стихію слова. Він органічно відчував міфологію народного світовідчуття і зміг дещо усвідомити: про це свідчить його стаття “Ключі Марії”. Поділ образів на заставочні, корабельні та ангелічні, зроблений у цій статті, – це не поділ на категорії. Якщо подивитись на приклади, які Єсенін наводить, то неважко помітити, що це завжди метафора. А ієрархію поет буде в іншому: він найвище ставить образ, який існує не на рівні словосполучення (заставка) чи окремих фрагментів (корабельний образ), а охоплює весь текст, надаючи йому багатовимірності. Він дає відповідник трьом категоріям образів: плоть (заставочний образ), душа (корабельний), розум (ангелічний).¹²⁰ Цікаво, що не образ душі поставлено найвище, а образ розуму. Це вже спрацював орієнтир на самоусвідомлення.

Процес метафоризації творчості пов’язаний не лише у Єсеніна та імажиністів з розхитуванням канонів класичної метрики. Це характерно також для творчості В.Маяковського, О.Мандельштама, М.Цветаєвої, Б.Пастернака, всіх тих українських поетів, яких називає Н.Костенко. Спостерігаючи над метафорою О.Мандельштама, сучасна дослідниця зауважує: “Словник метафор російської поезії ХХ століття міг би продемонструвати, що все можна порівнювати з усім. Як сказано у вірші “Нашедший подкову”: “Воздух дрожит от сравнений. / Ни одно слово не лучше другого. / Земля гудит метафорой”.¹²¹ “У віршах Маяковського, – на думку Р.Якобсона, – метафора, загострюючи символістську традицію, стає не лише найбільш характерним поетичним тропом – її функція змістовна: саме вона визначає розробку і розвиток ліричної теми”.¹²²

Чому жсталось так, що метафора з маленької служниці у пані поезії раптом перетворилась на казкову принцесу, яку багато хто з поетів не проти був посадити на трон замість самої поезії? Які перспективи і таємниці відкрила метафора, чому завдяки їй, якщо вірити Ортезі-і-Гасету, мистецтво змінило напрямок? Метафору слід розглядати найперш як головний термін у широкому явищі метафоризму, яке об’єднують поняттям тропи. По суті справи, тропи – це не що інше, як різновиди метафор. Епітет (перенос якості з одного

предмета на інший) і порівняння (два предмети ставлять поряд, щоб вловити їх приховану спільність) – шлейф метафори, трамплін, від якого вона відштовхується. Якщо в епітеті предмети, призначені для порівняння, віддалені, в порівнянні поставлені поруч, то в метафорі відстань між ними зникає: один предмет ховається за інший, перетворюється на нього. Що ж стосується таких тропів, як метонімія чи синекдоха, то вони вирізняються лише як різновиди метафори. У власне метафорі явище метафоризму виявляє себе найяскравіше, найпоследовніше. Але коли метафора почала завойовувати перші позиції у поезії, вона не забула прихопити з собою також всіх своїх найближчих родичів. Дуже часто метафора Б.Пастернака, В.Маяковського та інших поетів відштовхується від порівняння, розгортає його, прихоплюючи по дорозі кілька епітетів, поки зближення не досягне кульмінації. Це ніби оголення самого процесу метафоризації. У Б.Пастернака: “Тучи, как волосы, встали дыбом / Над дымной, бледной Невою”, “Улицы рвутся, как мысли, к гавани / Черной рекой манифестов” (“Тучи, как волосы...”).¹²³ Спочатку було порівняння: низькі хмари над містом – волосся. Це порівняння лишилось у конструкції метафори, вказуючи, звідки воно почалося, оскільки далі уподібнення розгортається так швидко, що читач не встигає перемикається на інший реєстр. Якщо є волосся, є голова, якщо місто – голова, то вулиці – його думки. І так далі. Це пряме річище, яке розширюється за рахунок приєднання порівнянь. Часто порівняння, вставлене у метафору, формує зовсім новий ряд асоціацій, утворює рукав, що веде у інший бік: “Наливааясь в грядущем и тлея в былом, / Неизвестные зарева, как элеваторы, / Преисполняют их теплом” (“Мельницы”). Порівняння зірниць, які “наливаются”, “тлеют”, “преисполняют” (метафора) з елеваторами потребує окремого розгортання, оскільки воно виникає несподівано, не виходить з попереднього тексту і не є доповненням до метафори, яка домінує. Взаємодія з порівнянням і епітетом дає метафорі можливість розгортатись, до чого вона найбільше й прагне, ради чого вона й утворюється.

Справді, якщо метафора завершується лише тим, що один предмет замінено іншим, вона нагадує резервуар, всередині якого такий великий тиск, що він от-от вибухне. Якщо один предмет став іншим, він хоче ним побути... він хоче зіграти його роль! “Сколько надо отваги, / Чтоб играть на века, / Как играют овраги, / Как играет река”... (Б.Пастернак, “Вакханалия”). А коли один предмет починає грати роль іншого... о, тоді все навколо перетворюється, як від палички чарівника, світ стає іншим. Як, наприклад, у О.Мандельштама:

Когда городская выходит на стогны луна,
И медленно ей озаряется город дремучий,
И ночь нарастает, унынья и меди полна,
И грубому времени воск уступает певучий,

И плачет кукушка на каменной башне своей,
И бледная жница, сходящая в мир бездыханный,
Тихонько шевелит огромные спицы теней,
И желтой соломой бросает на пол деревянный...¹²⁴

Незважаючи на те, що цей вірш написано у 1920 році, його можна

вважати своєрідним (стихийним) маніфестом сюрреалізму. Тим більш, що опозиційність щодо... чогось очевидна. Перший рядок вірша побудовано дуже цікаво. Загалом конструкція з початком на слово "когда" асоціюється з поезією XIX століття. Асоціація може виникнути і більш конкретна: "Когла для смертного умолкнет шумный день / И на немые стогны града..." (А.Пушкін, "Воспоминание"). Якщо придивитись ближче до першого рядка, то він може видатись прихованою пародією на вірш Пушкіна. "Когда" і "стогны" дуже вже красномовно відтворюють вірш Пушкіна, але при цьому знижують його високу патетику до ущипливої іронії: що таке, справді, "городская луна"? А якщо архаїчні "стогны" відірвані від не менш архаїчного, але зрозумілого "града", завдяки якому ми здогадуємось про значення вислову у Пушкіна, то читач може лише губитись у здогадках, що можуть означати ті стогни у Мандельштама. "Луна" названа "городской", а натомість "город" – "дремучий". Чудові епітети, вони все перевертають догори дном! Але вони – тільки початок. Ситуація "коли настане ніч, у той час поет..." (модель Пушкіна) – типово романтична конструкція, яка відтворює процес творчості як щось особливе, коли поет – пророк, протиставлений іншим смертним. Смертні сплять, а поет розмовляє з зірками, сповнюється божественними піснями. Втім, він може і страждати, кипіти мріями – все одно це щось особливе, іншим не відоме. Початок "когда" обіцяє продовження – "тогда", " в то время". У Мандельштама умова раптом починає збільшуватись, рости, затримуватись: і те, і те, і ще третє, п'яте... Цікава річ: вірш завершується, а умова не виконана. Вірш складається з неповного речення: підрядне є, а головного нема. Це нагадує... навіть не фокус, а випадковий обман: вам побіццали вражаючу картину, ви пішли слідом, заінтриговані, а тут вам кажуть: все, вже прийшли. Ви що ж, нічого не бачили? Так картина жне в кінці, а по обидва боки шляху, треба було роззиратись як слід... Виявляється, поет – не якась особлива людина, з особливими емоціями, почуттями, поет – це той, хто вміє отак сказати: "И грубому времени воск уступает певучий".

Вірш Мандельштама – це низка чудових образів. І все. Більш нічого. Ніяких ідей, ніяких романтичних мотивів. Образи, тільки образи. Це – поезія. Весь текст охоплює метафора. Традиційна метафора, яка відштовхується від романтичної персоніфікації місяця. "Луна – бледная жница". Але персоніфікація одразу знімається, оскільки вираз "бледная жница" та ще й у поєднанні зі словами "мир бездыханный" викликає асоціацію зі смертю. Втім, це може бути і сон. "Бледная жница" в'яже щось спицями ("спицы теней"- метафора всередині), жовте плетиво, що нагадує солому (не порівняння – знов метафора, уподібнення), кидає на дерев'яну підлогу. Дерев'яна підлога – це все, що нам нагадує про присутність ліричного героя. За цим штрихом ми можемо здогадатись, що він тут, що він не спить вночі, спостерігає за грою світла на дерев'яній підлозі і складає вірша. Але цей штрих ми помітимо у самому кінці, коли вірш завершиться. До тих пір ліричний герой відсутній. Нема ні "я", ні "для мене". Замість "я" – низка яскравих порівнянь, з яких складається майже фантастична картина: нема меж ні у просторі, ні у часі. Замість міста – світ (та ще й "бездыханный"), замість грубого часу – "певучий воск". "И ночь нарастает, унынья и меди полна...". "И плачет кукушка на каменной башне своей..." Хто (чи що) кому уподібнюється? Хто живий, а хто мідний чи камінний? Де початок і де кінець? Минуло чи теперішнє? Все зникає у плавкому, хисткому і чарівному світі. Це справді магія, чаклунство. Коли

метафора розгортається, світ втрачає тривимірність. Здається, сюрреалізм виріс з метафори.

У 20-і роки по всьому обширу російської, української і всіх інших літератур розсипані вірші-метафори. Кожного разу це дуже яскраві, несподівані, парадоксальні образи. Із М.Йогансена:

У дахів іржавім колоссю
Никає місяць кривавий,
Удосвіта серпукосить
Молоду зів'ялу отаву.

Світанок

Захолола жахом зоря
Над лісом
(Давно вже помер місяць),
Червоне бадилля на сході кричить,
Угору лізе вогневий буряк,
Вибирається вище, і вище, і вище,
Ударив, свиснув, розсипався іскрами
– Ранок.

Вечір

Заснув – і прокинувся в морі,
Засинало в білих пісках,
І дививсь і куняв хворий
З рукою на сивих очах.

Як піною очі вкрило,
Як хвилі лоскочуть руді,
Незчувсь старечим тілом,
Хитнувсь – і зник у воді.

Метафора здатна поєднати яскраву, вражаючу фактурність алегорії і багатозначність символу. Як правило, один предмет (не-живий) прагне перетворитись на інший, щоб отримати можливість жити, тобто все неживе прагне ожити і втілитись у щось людиноподібне. Метафора так само оживляє світ, як уособлення, персоніфікація та алегорія. За фактурністю вона наближається до алегорії, але одразу її відштовхує. В алегорії неживе оживає заради чогось третього, в метафорі неживе лишається тим, чим воно є насправді, але отримує на деякий час права живого. У наведених щойно пейзажних замальовках Йогансена ми спостерігаємо надмірну персоніфікацію: вечір уподібнено старій, хворій людині, яка потонула в морі. Тут явище не лише наділене окремими рисами чи зданістю щось робити, почувати по-людськи, тут явище наділене цілим людським сюжетом, досить незвичайним, таким, що одразу привертає увагу. Красномовні деталі: “куняв хворий”, “З рукою на сивих очах” повністю офактурюють зображення, роблять його зовсім рельєфним, майже правдоподібним. І в той же час ми бачимо, що у віршах “Світанок” та “Вечір” мова йде саме про світанок і вечір, про ці явища, і ні про що інше, тут нема ніякого додаткового (тим більш – контрабандного)

“вантажу”. Навіщо ж тоді світанок і вечір так відчутно персоніфіковані? Замість приємної для очей, гармонійної картинки природи – щось дуже непривабливе, навіть лякаюче. Досвітня рожева зірниця (скільки про неї написано романтичних віршів!) названа червоним бадиллям, яке кричить, буряком, який лізе, зоря захолола від жаху, місяць помер, а ранок – такий собі розбійник з великого шляху – ударив, свиснув...

Що це все означає? Це означає одне-єдине: поет Майк Йогансен сприймає ці явища природи інакше, ніж я. Несподівано для мене (мені б і в голову не прийшло порівнювати... сонце з вогнеvim буряком), але якось все ж привабливо. Щось у цьому є, – гадаю собі я, читач. А що саме? Якщо трохи напружити увагу, то можна зрозуміти: ці порівняння дають мені новий, несподіваний ракурс бачення давно відомого. Я не стану від цього сприймати світанок інакше (хоча...), але я вже не забуду, що світанок, виявляється, можна сприймати і так. Ми, дві людини, я, читач, і він, поет, дивимось на одне і те ж, але бачимо кожен своє. Як бачу я, мені відомо (хоча теждалеко не завжди усвідомлюється), як бачить хтось (та ще й щоб я на мить подивився на світ його очима), здатне мені показати лише мистецтво. Виявляється, метафора – справді чаклун, здатний приймати форму того, хто нею володіє. Метафори ХХ століття парадоксальні, уподібнюється все всьому, і у кожному уподібненні найвіддаленіших речей і явищ є якийсь сенс. Метафора прагне до неповторності. Чому? Якщо одна річ грає роль іншої, то лише з однією метою: втілитись. Втілення має сенс (збулось, здійснилось) лише коли стало неповторним. У метафори єдине джерело неповторності: індивідуальне світобачення. Метафора позначає пункт повороту митця до самого себе, пошук світу зовнішнього всередині самого себе, до усвідомлення того, що внутрішній світ кожної людини неповторний і прагне втілитись у неповторну (адекватну істинній) форму буття. Індивідуальний світ, що втілюється в адекватну форму, іншими людьми сприймається як міфосвіт митця.

Метафора почала свій триумфальний хід з поезії, але зажила вона повноцінним, вільним життям лише в прозі. Саме тут вона відчула свої природні володіння. Міфосвіт – не штрих, настрої чи картина, міфосвіт розташований у просторі й часі, це завжди відбиток шляху душі до безсмертя. Метафора прагне потрапити у міфосвіт, а далі намагається його охопити, об'єднати в якусь цілісність. Якщо їй це вдається, то вона і структуризує міфосвіт, формує його рівні і окреслює межі. Метафора – одиниця стилю у прозі Б.Пастернака, В.Набокова, А.Платонова, пізнього А.Бєлого, Б.-І.Антонича, М.Хвильового, В.Винниченка, багатьох інших прозаїків-модерністів. Але метафора – це водночас і теми їх творчості (наприклад, котлован – метафора соціалізму), метамотиви творчості (шлях із дитинства – вигнання з раю). Метафора – своєрідний портрет митця. Метафора Маяковського не схожа на метафору Цветаєвої чи Мандельштама. У ній зафіксоване у неймовірно концентрованому вигляді те неповторне, з чим митець прийшов у світ, ради чого прийшов і в чому втілюється. Дар слова виявляє себе рано, як і інші мистецькі дари. І якщо ми можемо за чимось з певністю визначати – це є дар, то саме виключно за вмінням метафоризувати світ, знаходити подібне у віддаленому.

“Клененочек маленький / Матки / Зеленое вымя сосет” – цих рядків досить, щоб сказати: Єсеніну дано природою (чи Богом) дар слова. Але чи втілюється цей дар так, як він того вартий, ми сказати не можемо. Потрібен тривалий шлях, тяжка праця душі, щоб той “клененочек” виріс у гарне дерево.

У Набокова у романі “Дар” є образ поета-початківця Годунова-Чердинцева. Весь його доробок – невеличка збірка віршів. Але вже з перших сторінок ми впевнюємось у тому, що це дуже талановитий митець. Бо тільки справжній митець може бачити так: “Обсаженная среднего роста липами с каплями дождя, расположенными на их частых черных сучках по схеме будущих листьев (завтра в каждой капле будет по зеленому зрачку), снабженная смоляной гладью саженой в пять шириной и пестроватыми, ручной работы (лестной для ног) тротуарами, она шла с едва заметным наклоном, начинаясь почтамтом и кончаясь церковью, как эпистолярный роман”.¹²⁵ Дві сторінки пружного тексту, що ніби втягує в свої тенета, обплітає з усіх боків, поки ти не зануришся, не зникнеш, не перетворишся на Годунова-Набокова: опис вулиці, на якій поселився герой. З таких описів на три чверті складається роман. Вони утворюють паралельний світ, який зрештою стає самодостатнім, світом без вимірів, без межі водночас – інтимним світом Набокова, світом, який не переплутаєш, один раз у ньому побувавши, ні з яким іншим. Метафора, що огорнула творчість Набокова, дала назву одному з його творів: “Другие берега”. У літературі трапляються містичні збіги: у 30-і роки Б.-І.Антонич писав прозу під назвою “На другому березі” (Набоков, звісно, не міг знати цього твору). Містика у тому, що не лише назви збігаються, а й сенс: інший берег – світ власного дитинства, метафора міфічного дитинства людства, слабе відлуння первісних часів, яке може відчутти людина, подорожуючи углиб свого ества. Проза Антонича варта того, щоб її почитати без поспіху (хоча, на відміну від Набокова, Антонич втілює найперше у поезії).

“О меланхолии малого местечка! О тиши синьего неба, завішена над одноманітним щастям причикнутих, згорблених домів. О солодко-млявий запах провінції!

Тут серця б'ють повільніше, й, мабуть, повільніше ходять годинники. Тут усе спізнюється. Тут день є заспаний і ніч невиспана. Тут сонце сонно позіхає й під тихий вечір ліниво заплющує червоне око. Тут місяць забуває адресу останньої станції і не знає, кудюю заранна вернути. Вже світає, а він ще нудить світом над обрієм. Тут сон пахне сіном і стіни пахнуть сном. Тут весна є чутлива, як старосвітський роман, а дощиста осінь осоружна, як дошкульний біль зубів. Тут вечір має колір какао, а світанок барву дівочих уст. Тут життя є банальне, як рима: сонце – віконце”.¹²⁶ Все метафоризоване, у кожному реченні метафора (яка прихоплює з собою не менш несподівані, ніж вона сама, порівняння та епітети). Але і разом кожен опис є розгорнутою метафорою, підміною неживого живим, одухотвореним. Провінція – метафора досвідомого життя, коли людина дорівнює природі, невіддільна від неї. Своєрідність метафори Антонича – в особливій динаміці (якщо метафора Набокова усе сповільнює, чіпляючись за кожну дрібницю, то метафора Антонича сторчма біжить вперед, на ходу хапаючи, що трапляється під руки), яка виявляє себе у засиллі синонімів і однорідних членів речення, у надмірі повторів, які є способом приєднання до процесу метафоризації якомога більше дійових осіб. “Линуло листя з лип, кленів, дубів, осик, вільх, ясенів, буків, яворів, топіль, грабів, осокорів, вязів, вересів, каштанів, берестів. Линуло жовте, солом'яне, поморанчове, рожеве, мосяжне, бронзове, червоне, руде, малинове, криваве, пурпурове, фіалкове, гниле, синє, чорне, сиве, срібне. Водограї барв, струмені кольорів, потоки яскравих плям і ніжних півтонів, оргія ядерних, густих мазків і тонких начерків. Густий, ситий,

теплий олій і тендітні, легенькі пастелі. Прості, великі, суттєві лінії й маніжні, штудерні, гладкі закарлючки. Тисячобарвна пісня осені. Спіла пісня життя. Повна, кругла, яра, соковита, наче стиглі яблука в саді”.¹²⁷

На перший погляд ці переліки здаються навіть кумедними: навіщо, наче у протоколі лісника, перелічувати всі дерева в лісі? Це щось ніби пародійне... самопародія? Але, можливо, гра? Така собі гра в слова, яку дуже люблять поети нової епохи: хто більше знайде синонімів чи означень до одного слова. Ця гра швидко захоплює, барвисті, довгі разки слів починають подобатись і дивувати своєю невичерпністю. У глибині опису ще зберігається відголосок імпресіоністичного зображення: дати картину, наскрізь просякнуту настроєм, але ця картина одразу відсувається, опосередковується. Важливі не низки однорідних слів, а загальне уявлення осіннього пейзажу написаному з нього живописному полотну. Втілюється відчуття розпливчатих меж: споглядання природи тепер, уявна картина, картина, вже кимось намальована, – все це одночасно. Пейзаж зафіксовано у процесі змалювання, ніби ми стали свідками переходу реальності у мистецький образ. Малюнок починається з жартівливого нанизування слів (буквального перенесення того, що бачиться, на картину), але раптом протокольність обертається не наближенням до реалій, а віддаленням від них. Картина вже не тримає фактуру, вона втрачає цілісність реального краєвиду, втрачає береги зображення. Це як у сні: починаєш у щось пильно вдивлятися, і воно одразу розливається. Реальний пейзаж – кимось створена картина, все є навколо мистецький витвір, повторюючи його, митець не повинен прагнути до подібності, він мусить побачити в ньому самого себе.

Ще один штрих Антоничевого зображення: “Вихор казився. Ревів, вигукував, свистів, готав, голосив, сміявся, грюкав, гуторив, брязкав, деренчав, виляскував, порскав, шурхав, мугикав, рипів, рюмса, рокотав. Наче волосся з голови, видирав з дубових чубів гілля, крутив ним, закреслював у повітрі химерні колеса й жбурляв у далекі багноки. Хватав берези за коси й гнув їх білорі в’юнкі шиї аждо самої землі. Торгав сосни за пелехате віття, віддирав шишки й розсівав їх, наче сівач зерно, відщібав чатинки, мішав їх з піском і насипував з них падми. Верболози, тернина, молоді вільхи, кущі малини, боровиць та вся інша лісова голота припишкла, причикнула, покорчилась, мовби бажала запастися під землею, зникнути, потанути в глину, сховатися, знайти під мохом захист від вітру. Сосни горбилися, перегиналися, стріпували віттями, наче долонями, й журили жалілися: а-яй-яй-яй-ай”.¹²⁸ Розгортання метафори за рахунок нагнітання дієслів надає зображенню посиленої експресії (у палітрі Антонича експресіонізм відчутний), але очевидно, що експресія тут не самодостатня. Образ грози, яка застала у лісі дітей, що заблудились “на тому березі” (сюжет вставної новели, яка дала назву твору), відчутно персоніфікований, але своєрідно. Це нагадує повернення до джерела персоніфікацій – антропоморфізму. Уособлення, персоніфікація, алегорія оживляє неживе, але весь час тримає у підтексті умовність цього прийому. Коли ми кажемо “вітер голосить”, ми чудово знаємо, що він не голосить, що це лише віддалена подоба звуків. Первісна людина не наділяла неживе якостями живого, вона просто не розрізняла живого і неживого, вона сприймала все навколо, як живе. Тому в її устах вираз “вітер голосить” означав те ж саме, що означають слова “людина голосить”. В Антонича (не лише у нього) нема власне персоніфікації (хоча формально

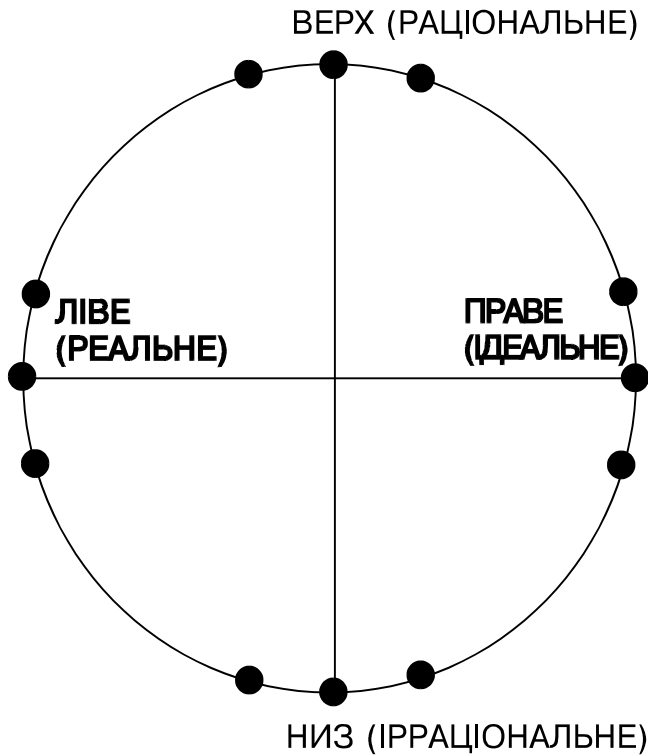
вона присутня скрізь). Ми бачимо, що в цьому зображенні нема жодного штриха, який би природі було приписано. Тут є картина грози. Але світ природи, особливо ліс, – це справді істота. Її непотрібно оживляти, наділяти людськими рисами, бо вона справді жива, у неї свій світ і своя душа, подібна до людської, але інша. Метафора не персоніфікує, вона прозирає живу душу світу. Ліс – головна дійова особа міфосвіту Антонича. Про це – чудова стаття М.Новикової у тому ж числі часопису: “Ліс – полюс Антоничевої світобудови; його, Лісу, антипод – Місто. Інші ділянки “природного”, “поганського” світу Антонича, Сад і Село, – це немов передлісся, підходи до лісу”.¹²⁹ У новелі “На другому березі” діти, які заблудились у лісі під час грози, потрапляють у міфічний ліс (втім, діти, можливо, в ньому живуть). У цьому лісі відбувається найважливіше, що робить людину людиною: починається болісний процес самоусвідомлення. Спочатку – повна розчиненість у теплі материнського лона природи, щасливе існування в унісон з лісом, невіддільність від нього. Але раптом все змінюється навколо дітей, ліс стає ворожим, злим. Наростає експресія зображення: заблудились, стемніло, почалась буря, потім град, злива, хуртовина і – кульмінація – блискавка вдарила, рзчახнула навпіл дуба і вбила незнайому дівчину (діти побачили її напівголу, без руху). Діти відчують страшну, болісну відокремленість від природи. Всі сили світу раптом рушили проти людини, щоб примусити її відчуті і зрозуміти свій власний світ, не подібний до всього іншого. У лісі відбувається відкриття двох головних магнітів людини – смерті і статі. Людина інша, тому що вона одна наділена здатністю бачити попереду власну смерть. Рай досвідомого життя закінчується, ледве людина усвідомлює свою смертність. Усвідомивши свою стать, вона виходить з дитинства, усвідомивши смерть, вона стає дорослою. Доросле життя – за межами первісного раю. Він гріє і манить, притягує, здається мрією, але шлях до нього відрізано. Вертатись слід лише для того, щоб отримати мудрий дороговказ від матінки-природи (батька-лісу), і йти вперед, вгору, до Бога.

Послідовних сюрреалістів у російській і українській літературі 20-30-х років мало: Б.Пастернак, А.Платонов, В.Набоков, Д.Хармс, Б.-І. Антонич, В.Свідзинський. Але сюрреалістичних творів досить багато: у А.Ахматової, О.Мандельштама, А.Белого, М.Хвильового (“Санаторійна зона”), В.Маяковського (“Про это”), С.Єсеніна (“Кобыльи корабли”, “Черный человек”), Т.Осьмачки, М.Йогансена, О.Ольжича, М.Заболоцького і багатьох інших. У сучасній літературі метод сюрреалізму дуже поширений. Хоча це окрема розмова, яка не входить у наші плани, але найбільші величини варто назвати: Й.Бродський, В.Стус.

СХЕМИ

до розділу III

ШТУЧНІ СТРУКТУРИ



ПСИХІКА ЛЮДИНИ
ЕПОХА В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ
ХУДОЖНІЙ МЕТОД
МИСТЕЦЬКИЙ ВИТВІР

Рис.1

СТРУКТУРА ПСИХІКИ ЛЮДИНИ

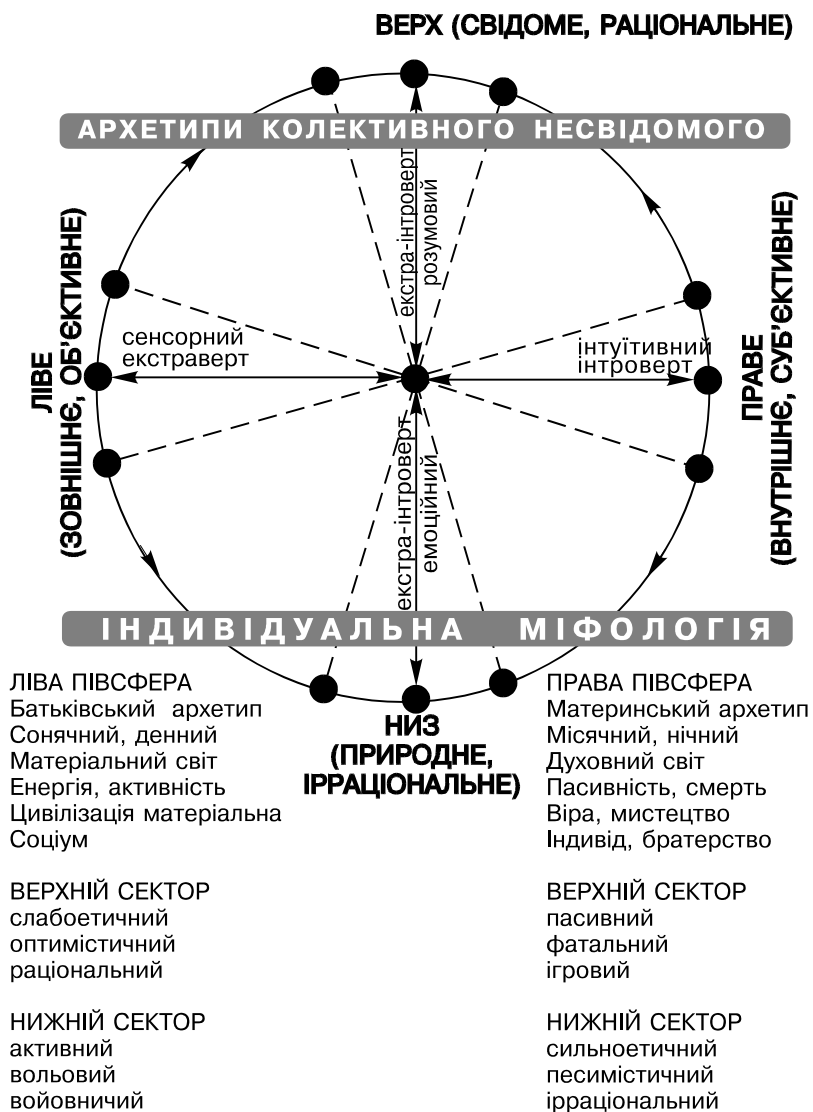


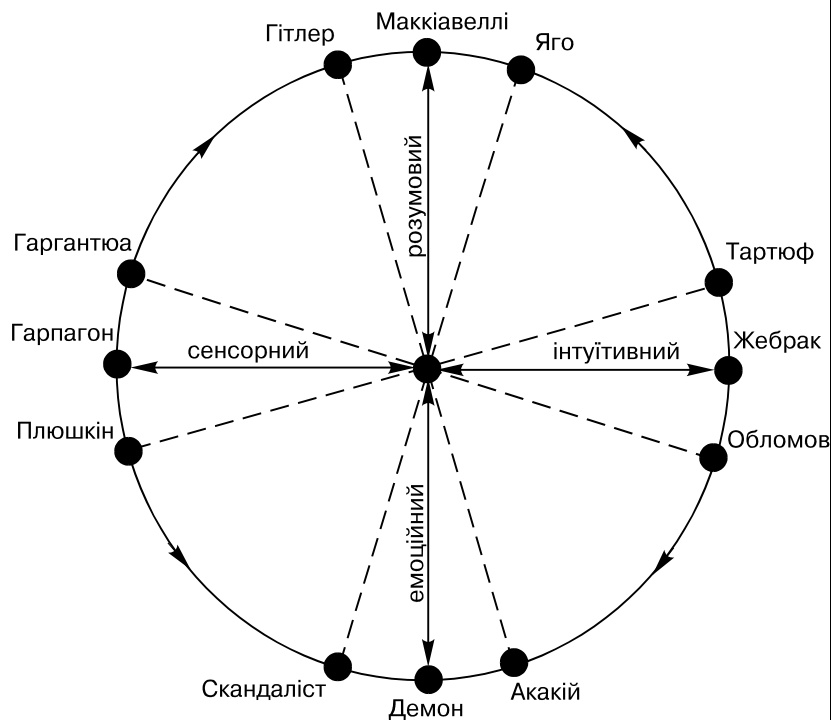
Рис.2

ПСИХОЛОГІЧНІ ТИПИ ЯК ОСНОВА МЕТОДІВ МОДЕРНІЗМУ



Рис.3

ІНФРАСТРУКТУРА ПСИХІКИ (ТІНЬОВА СФЕРА ПАНУЄ)



Сенсорний вектор: натовп, юрба, людина типу "man", обивателі, міщанство.

Розумовий вектор: тирані, самодури, інтригани, божевільні з маніями.

Інтуїтивний вектор: люди соціального дна, наркомани, алкоголіки, старці.

Емоційний вектор: злочинний світ, терористи, розбійники, самогубці, божевільні з фобіями.

Рис.4

СТРУКТУРА МОДЕРНІЗМУ ЯК ХУДОЖНЬОГО МЕТОДУ

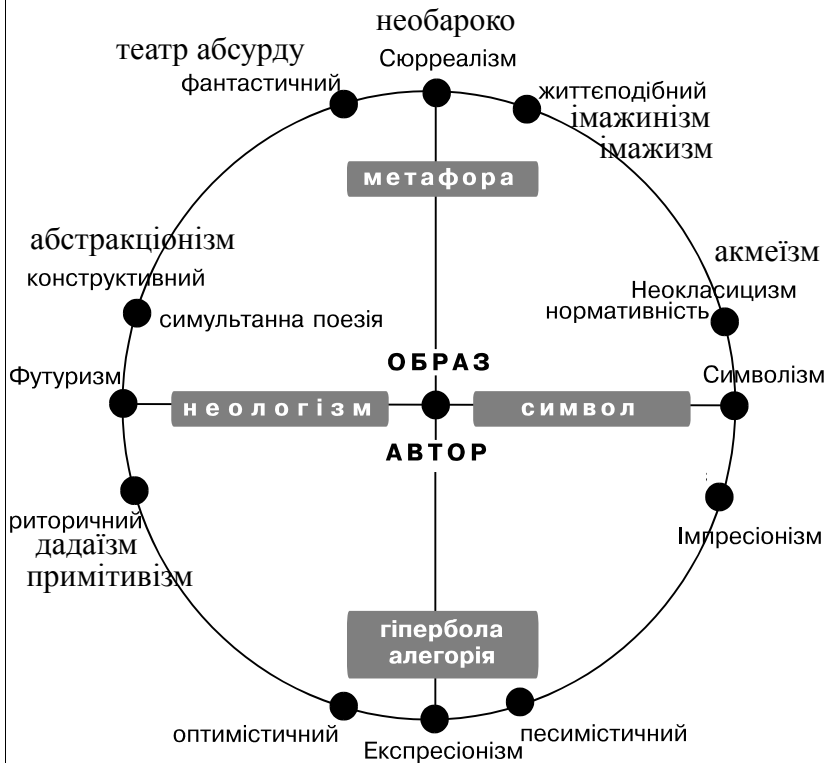


Рис.5

РОЗДІЛ IV. ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ПСИХОАНАЛІЗ

НАБУТКИ І ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПСИХОАНАЛІЗУ: КОНСПЕКТ ПРОБЛЕМАТИКИ

Психоаналіз - прогалина радянської літературознавчої науки. Хоча, здається, парадокс: чому б їй, такій послідовно матеріалістичній, не взяти на озброєння праці Зігмунда Фройда, матеріаліста з матеріалістів! Те, що Фройд багатьма позиціями перегукується з Марксом (про що переконливо і ґрунтовно написав один з учнів Фройда Е.Фромм: "Попередники були як у Маркса, так і у Фройда. Але кожен з них вперше підійшов до предмету свого дослідження з наукових позицій. Їх досягнення в галузі дослідження відповідно суспільства та індивіда рівноцінні відкриттю клітини у фізіології, а в теоретичній фізиці - атома"¹), не стало аргументом на користь Фройда, хоча часом для радянських ідеологів вистачало і дрібниці, аби того чи іншого науковця прилучити до табору прогресивної науки (як, до речі, і навпаки). Ідеологія ідеологією, але часом перелік заборонених імен проглядає чимось ірраціональним.

Фройд, яким би матеріалістом він не був, був у першу чергу психологом, а отже весь сенс його науки і винайдених методологій мав на меті проникнення у внутрішній світ окремої, індивідуальної людини. Саме психоаналіз незаперечно доводить: маючи одну і ту ж природу, кожен внутрішній світ розвивається та існує по-своєму, щораз інакше, так, що часом доводиться витратити найбільше зусиль, аби лиш здогадатися про логіку внутрішніх зв'язків. Відкриття могутньої влади несвідомого не приєднало людину до гурту, як можна було сподіватися, а навпаки, остаточно вивело її на шлях рефлексії і самозаглиблення. Суть лікувальної методики Фройда, як згодом і всіх інших психоаналітиків, - це пошук шляху у морок і загадкову непередбачуваність внутрішнього світу окремої людини. "Кожен приклад аналізу пацієнта - це нове та оригінальне дослідження"². Хотів того Фройд чи не хотів, усвідомлював чи ні, але він, з його відкриттями, повернув людство лицем до самого себе ще більш відчутно (можна сказати - більш агресивно), ніж це доти робило християнство. Кожен мусив зрозуміти: аби мати контроль над своєю психікою (а отже - і над всім своїм життям), треба зазирнути у світ свого несвідомого, треба зрозуміти, що там відбувається, чим можуть прорости кимсь недбало чи невдало посіяні зерна. Можливо, з усіх його заслуг (вже десятикратно переоцінених і значною мірою знецінених) саме ця сьогодні видається найбільш вагомою і безсумнівною.

На терені слов'янських країн, як і загалом в усій Європі, психоаналітичні дослідження з'явилися на початку століття, в 1910- роки. Серед них, наприклад, праці Семена Балея, літературознавця і лікаря, спадщина якого рівною мірою належить Україні і Польщі. Вже у 1916 році вийшла у світ книга Балея "З психології творчості Шевченка"³, де автор у популярній формі, але досить глибоко охарактеризував фрейдизм і можливості його застосування в літературознавстві. Однак у пореволюційні часи розвиток психоаналізу

припинила ідеологія.

Психоаналіз був вилучений і відкинутий радянськими ідеологами з цілком зрозумілих причин. Навряд чи втрималась би тривалий час будь-яка тоталітарна система, якби її члени вільно і вдумливо прочитали праці Фройдя (тим паче, що за ним би просочилися і всі інші). І ось тепер, в час існування посттоталітарних суспільств, абсолютно автоматично, мабуть, тежкорячись лише природі, психоаналіз, який на Заході ніби вже й втратив актуальність, а місцями й призабувся, принаймні, вийшов з надто активного вжитку, розпочав своє нове життя на сторінках українських, російських, та й, очевидно, багатьох інших, видань. Віхи цього процесу: перекладена і видана в Україні книга Г.Грабова «Шевченко як міфотворець»⁴, книга польського дослідника Е. Фіала «Моделі фрейдівського методу дослідження літературної творчості»⁵, численні перевидання західноєвропейських психоаналітиків, які суттєво вплинули на світогляд багатьох сучасних науковців. І, як це неминуче буває в гарячковій гонитві за втраченим часом, на перший план висуваються крайнощі і, як тепер часто мусимо казати, рецидиви. Мабуть, найприкметнішим рецидивом відновлення психоаналізу в літературознавчих методологіях є те, що він став одним із знарядь сексуальної революції, яка у свій час відбулася на Заході, але зупинилася перед залізною брамою. Прикре враження часом справляє намагання сучасних критиків поставити всю літературу на сексуальні котурни.⁶ І справа зовсім не в тому, що порушуються якісь табу чи звичні стереотипи (це неминуче при будь-якому оновленні). Справа в тому, що тут надто легко відбувається підміна об'єктів дослідження. Пошук сексуальних збочень стає самодостатнім процесом. Відпадає необхідність вести мову про художній рівень творів - якимось це блякне і никне перед актуальністю проблеми сексуального життя класиків.

Певна річ, психоаналіз у фрейдівському варіанті був приблизно таким: фрейдисти справді шукали за будь-якими фактами творчої біографії прояви лібідо, його могутню владу. З.Фройд вважав, що культура завжди суперечить природі, що культура - це насилля над природою, плата за відмову від природності. «Головне завдання культури, її справжнє обґрунтування - це захист нас від природи»⁶.

Природні бажання не можна просто так, шляхом заборон, витягнути з внутрішнього світу, позбавити від них психіку. Природні бажання, які диктуються природними потягами (інстинктами) - це те, від чого людина, доки вона живе, позбутися не може. Завжди в ній залишатиметься могутній інстинкт лібідо - потяг до протилежної статі, завжди залишатиметься агресія і страх, даровані людині для самозахисту і самозбереження. Отже, заборонені культурою бажання (одна із перших і найважливіших заборон - це заборона статевого зв'язку між близькими родичами, тобто інцесту) нікуди не діваються, вони витісняються на дно психіки, ніби ховаються, стають невидимими. І- дають про себе знати в сновидіннях жахливими, дивними, алогічними образами і ситуаціями. Крім того, коли витіснення відбулося надто брутально, насильно (витіснення завжди відбувається в дитинстві, коли психіка надто чутлива), несвідомі бажання можуть руйнувати психіку зсередини, виходячи назовні тяжкими психічними розладами, невротами (власне, Фройд відкрив владу несвідомого, лікуючи невротизм і психічні розлади у своїх пацієнтів).

Одним словом, згідно з Фройдом, людина не така цивілізована, як може

видатися зовні. Насправді вона зовсім недалеко відійшла від первісного стану і будь-якої миті (ледь тільки несвідоме вийде з-під контролю) може стати дикуном. Невтішний портрет, багато європейців відмовилися впізнавати в ньому себе. Тим не менш захоплення Фройдом нагадувало лавину - незупинний процес. Фройд сказав хоч і невтішну, але правду. Хотіла людина того чи ні, а після його відкриттів мусила уважніше подивитися на свій внутрішній світ, замислитися над питанням, чи справді вона контролює себе і своє життя. Особливо уважно почали вивчати себе митці.

З. Фройд створив досить переконливу концепцію процесу творчості. Культура, пояснював він, виробила способи безболісного і нешкідливого позбавлення від деструктивних бажань, витіснених у несвідоме: це творчість. Головний стимул для творчості - це можливість втілити у життя ті бажання, які насправді вдовольнити неможливо. Відомо, наскільки плідною для поетичного натхнення є розлука закоханих. Нерозділене кохання, неподоланна межа між закоханими - це стани, які спонукають до творчості. Неможливість поєднатися з коханою у житті зумовлює появу поетичних шедеврів. Процес втілення витіснених бажань у творчості Фройд назвав сублімацією.

І все ж фройдисти, повсюдно примінивши методологію Фройда, якраз і засвідчили, переконали: далеко не у всіх, не завжди підґрунтям є едіпів комплекс чи щось такого штибу. Водночас фройдисти блискуче справилися з іншим завданням: переконали загал, що справді витoki творчості знаходяться в глибоко інтимній сфері митця. І це сьогодні можна сприймати як своєрідну аксіому.

Надбання психоаналізу і аналітичної психології ХХ століття варто опановувати сучасним літературознавцям. Це не лише розширить методологію досліджень, а й дасть можливість відчитати ті прошарки сенсів національної культури, які досі не були прочитані, дасть у руки ключ для дешифрування багатьох кодів. Цей процес може відбуватися (частково вже відбувається) одразу у кількох напрямках. Найперше, звичайно, треба розмежувати психоаналіз в літературознавстві і психоаналіз в психології і медицині, памятаючи, що один живиться другим. Первинний психоаналіз, який виник на межі медицини і психології, ставить перед собою завжди конкретну, навіть прагматичну мету: пошук причини психічних розладів і їх лікування. Для того, щоб знайти виток неврозу, психіку індивіда треба ретельно дослідити, проаналізувати. При цьому накопичуються якісь методології, частина з них може стати навіть універсальними. Але завжди існувала небезпека, що ті методології, за якими успішно лікують хворих, можуть не спрацювати, якщо їх застосувати до нормальної або просто іншої психіки. Тобто, успіх медико-психологічного аналізу зрештою надто залежить від суб'єктивного фактора - індивідуальності психоаналітика, від його вміння часом просто інтуїтивно відчути, що діється в душі пацієнта, і від індивідуальності хворого, якого треба збагнути в першу чергу як особливий, багато в чому неповторний устрій. Психоаналітик не намагається досягнути всі численні зв'язки внутрішнього світу, психіку загалом, йому важливо відшукати ту ниточку, орієнтуючись на яку він відшукає ушкоджене чи травмоване місце. І при цьому теж виникає цікава закономірність: якщо у пацієнтів Фройда справді всі неврози виростили на проблемах лібідо, то у пацієнтів К.Г.Юнга, А.Адлера, Е.Фромма, В.Франкла причини розладу частіше відшукувалися далеко від сексуальної сфери. Власне, кожен з них знаходив підтвердження своєї власної концепції

психіки. Тобто, навіть на вищому рівні психоаналізу все не так однозначно, щоб можна було з нього вибрати певну кількість чітко окреслених прийомів і повсюдно ними користуватися. Але річ навіть не в цьому. Літературознавець має перед собою в якості головного об'єкта дослідження принципово інший матеріал: художню літературу, явище мистецтва, яке хоч і виростає з людської психіки (все, що є в культурі, походить звідти), є чимось іншим, самодостатнім, таким, що існує за своїми законами. Літературознавець має справу з поліаспектним художнім об'єктом, який треба розшаровувати, розкодовувати. І часто він наштовхується на такі прошарки змісту, які мають вочевидь ірраціональне походження, їх неможливо відчитати з допомогою наукової логіки, можна лише констатувати: це, мовляв, дивно, це парадоксально тощо. І тоді виникає гостра необхідність зробити об'єктом дослідження не лише твір (твір, твори - завжди! - аби літературознавець лишався літературознавцем), а й внутрішній світ автора, і, зокрема, ірраціональну сферу. Вона діє на творчість, часто скеровує її, заповнює підтексти, впливає на провідні конфлікти та образи. Тому на якомусь етапі заглиблення у творчість неминуче виникає необхідність архетипного аналізу або міфоаналізу. До речі, останнім часом поняття "архетип" і "міф" стали дуже популярними, вони вже фактично витіснили на периферію старе добре слово "образ"⁷. Але частіше це просто механічна заміна слів. І міфоаналіз, і архетипний аналіз має сенс тоді, коли спирається на аналітичну психологію, на концепцію колективного несвідомого. Зокрема, ті аспекти концепції, де йдеться про зв'язок індивідуальної психіки з колективним несвідомим, зв'язок, який митець, маючи посилено чутливу психіку, встановлює за посередництвом сновидних образів або з допомогою загостреної інтуїції.

Необхідність у залученні психоаналізу виникає також тоді, коли ми натрапляємо у творчості на прояв процесу сублімації. До речі, при цьому далеко не завжди йдеться про витіснення й реалізацію саме сексуальної енергії. Може, ще частіше в основі сублімації лежать витіснені в дитинстві у несвідому сферу різноманітні страхи. Адже заборони, які агресивно маніпулюють психікою людини в дитинстві, стають дієвими завдяки страху перед покаранням. Витіснення відбувається як акт "забування" тої провини, за якою мало бути чи було покарання. Але страх від цього не зникає з психіки, навпаки, втрачаючи зв'язок з реальною подією, стаючи нібито анонімним (страх невідомо перед чим), він ірраціоналізується особливо відчутно і справді може стати джерелом гнітючих кошмарних сновидінь у дорослому віці. Яскравий прояв сублімації як збування витісненого в дитинстві страху перед покаранням – оповідання В.Підмогильного "Ваня" (Підмогильний був добре знайомий з психоаналізом, і це відчутно відбилосся на характері психологізму в його творах).

Ще один знаменитий учень Фройда Карл Густав Юнг виявився і найбільш послідовним опонентом Фройда. Юнг піддав сумніву всевладність лібідо, особливо в царині творчості. Юнг створив власну психологію (аналітичну), яку, з одного боку, можна вважати розвитком психології Фройда, принаймні, багатьох її положень, а з іншого - започаткуванням іншої галузі психології, тієї галузі, яка почала активно вивчати не лише психіку окремої людини, індивіда, а й психіку людства в цілому. Юнг висунув концепцію, згідно з якою індивідуальна психіка - це краплина в океані колективної психіки. Власне, вже Фройд помітив: далеко не все у внутрішньому світі індивіда має внутрішнє

походження, дещо вочевидь потрапляє туди іззовні: настанови батьків, або супер-его. Однак справа не лише у батьківських настановах. Самі батьки живуть настановами, які потрапляють у їх свідомість не знати звідки протягом всього життя. Існують численні стереотипи, які визначають поведінку людини, існують міфи, крізь які людина сприймає світ, існують традиції, забобони тощо, тощо. Якщо зважити все в цілому, то виявляється, що окремій людині мало що належить особисто: її внутрішній світ формується силами, які вона не контролює і, найчастіше, не усвідомлює, плекаючи ілюзію, що її думка про світ - це лише її, ні в кого не запозичена, думка про світ. Якщо Фройд зацентрував свою увагу на тому, що закладається в психіку людини її біологічною природою, то Юнг зосередив увагу на тому, що визначається її сутністю як істоти колективної.

“Найбільша глибина, якої ми можемо досягнути в процесі дослідження несвідомого, - це той прошарок душі, де людина перестає бути окремим індивідом і її душа зливається з душею людства - душею не усвідомленою, а несвідомою, де всі ми однакові”⁹. Колективна психіка, так само, як індивідуальна, поділяється на сфери - колективне свідоме (це в першу чергу стереотипи і частково міфи, культурні канони, традиції тощо) і колективне несвідоме, яке формується протягом всієї історії людства у глибинах, недосяжних для безпосереднього спостереження. Колективне несвідоме виявляє себе через архетипи - первісні образи, які функціонують в культурі протягом всього її існування. Особливо важливими є архетипи Великої Матері і Великого Батька, образи, які позначають формуючу силу і водночас змагання чоловічого і жіночого витоків людини.

Юнг і його школа, зокрема, талановитий учень Юнга Еріх Нойманн, активно розробляли психологію творчої особистості. Вчені дійшли висновку, що власне сублимація, яка, без сумніву, має місце у творчості людини, не є визначальним механізмом. Найкращі твори світового мистецтва, його шедеври спонукаються до життя значно глибшими силами, аніжіндивідуальні комплекси: “Творчий процес - синтетичний, а саме: надособистісне, тобто вічне, і особистісне, тобто тимчасове, зливаються і відбувається щось унікальне: вічна творчість реалізується в ефемерному творі”¹⁰. Тому Юнг поділяв твори літератури на психологічні і візіонерські: “...зміст психологічного твору мистецтва завжди походить з людського досвіду, душевного підґрунтя найсильніших переживань. Тому я й називаю цей тип мистецького твору “психологічним”, що він скрізь обертається в межах психологічного зрозумілого і вловимого”¹¹. “Провалля, що простежується міжпершою та другою частиною “Фауста”, відділяє і психологічний типмистецького твору від візіонерського. В останньому все перевертається з ніг на голову, матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи”¹²; “...де б тільки колективне підсвідоме не пробивалося у проживання і не брало шлюб із сучасною свідомістю, там відбувається акт творчості, що стосується усієї епохи, оскільки тоді твір є у найглибшому сенсі посланням до сучасників”¹³.

Ми бачимо, наскільки психіка, якою наділені герої літератури ХХ століття, складніша під психіку героїв попередніх епох. Психологічна ускладненість відлякувала читача ХІХ століття (загадаємо сприйняття творчості Ф.Достоевського або Едгара По, письменників, адекватно прочитаних не

сучасниками, а добою модернізму). Він праг отримати хай спрощені, але чіткі орієнтири. Однак в філософії, психології, мистецтві кінця ХІХ - початку ХХ ст. відбулася обвальна руйнація тих ілюзій, які доти плекала людина щодо свого внутрішнього устрою. Людина внутрішньо надто складна і неоднозначна, і її не можна за це осуджувати чи, навпаки, підносити. Поступово романтично-реалістичний поділ на позитивних і негативних героїв почав відходити в минуле: натомість література ХХ століття створює героїв, яких неможливо поділити на "овечок" і "кіз", щоб одних нагородити, а інших покарати. Герої літератури модернізму (ще більшою мірою - постмодернізму) не піддаються чіткому морально-етичному оцінюванню. Зауважимо, що це стосується літератури елітарної. Натомість масова література ХХ століття активно плаєє романтичний поділ на суперменів і чорних злочинців. Для літератури модернізму характерний інший критерій поділу героїв твору: на психологічно відкритих і психологічно закритих (прозорих і непрозорих). Частина персонажів (найчастіше це головний герой) автор розкриває перед читачем, глибоко і детально аналізуючи кожен порух душі, а частину описує лише у зовнішніх проявах. Психологічно відчутні герої - це ті, яких автор свідомо наділяє власним життєвим досвідом. Тому творчість прозаїків-модерністів завжди глибоко автобіографічна, як творчість Е.Хемінгуея, Ф.Кафки, Г.Гессе, Т.Манна, В.Набокова, М.Булгакова та багатьох інших видатних митців. Але цей автобіографізм принципово інший, ніж у попередні епохи: не стільки зовнішня біографія автора лягає в основу творчості, скільки внутрішній досвід почуттів і станів, осягнень, злетів і падінь: духовна біографія. Протягом всього творчого шляху пишеться духовна біографія автора, своєрідний метароман. Він утворюється внаслідок переживання стосунків зі світом і, що не менш важливо, процесу самоусвідомлення. Метароман створюють автори, схильні до активної рефлексії. Саме модерністська література, така, здавалось, антифактурна, антиміметична, стала в царині психології найбільш переконливою, вірогідною, навіть реалістичною. Це один із тих парадоксів, які відкривають людині істину.

Загалом варто визнати: психоаналіз у фройдівському варіанті виглядає сьогодні досить архаїчно. Не можна не враховувати тих уточнень, які були внесені у фрейдизм психоаналітиками ХХ століття. Очевидно, мусить бути відпрацьована методологія літературознавчого психоаналізу, яка б використала все те із сучасної психології, що дає можливість відчитати ті прошарки творчості, які не прочитуються за допомогою традиційних філологічних методів. Але це справа майбутнього. На сьогодні ж спроби психоаналітичної інтерпретації текстів і творчості виглядають хоч і досить обнадійливо, але не надто переконливо.

Цікаво, що найбільш плідні для літературознавця частини психоаналізу виявилися найменш запитаними. Маю на увазі в першу чергу аналіз сновидінь. Саме аналіз сновидінь - це найбільш детально і ґрунтовно розроблена галузь психоаналізу. Причому, є прекрасні зразки прочитання в цьому ключі літературних текстів (той же аналіз "Процесу" Ф.Кафки, здійсненого Е.Фроммом). Сновидіння у творчості будь-якого митця посідають досить вагоме місце. Якщо збрати романтиків і модерністів ХХ століття, то дуже часто стихія сновидіння визначає поетику творів і навіть творчості (до Ф.Кафки можна приєднати майже всіх сюрреалістів, таких письменників, як М.Метерлінк, П.Верлен, В.Свідзинський, А.Белій, А.Платонов і багатьох інших). Але,

окрім того, якщо встановити, що в художньому тексті використані справжні сновидіння автора, це дає дуже цінний “першоджерельний” матеріал для аналізу процесу творчості.

Так чи інакше, з помилками і рецидивами, але всі згадані напрями психоаналітичної інтерпретації більш чи менш активно застосовуються, функціонують. Але найцікавіша саме для літературознавців концепція аналітичної психології практично ніде ніким не використовується. Я маю на увазі теорію психологічних типів К.Г.Юнга.⁸ Загалом ця концепція практично випала з медичного психоаналізу. Принаймні, в детальному огляді сучасного психоаналізу Петера Кутера⁹ нема навіть натяку на те, що деськимсь із психоаналітиків ця теорія використовується. Здається, вона й числиться за психоаналізом лише тому, що належить одному з найбільш авторитетних психоаналітиків.

Адже коли йдеться про психологічні витоки будь-яких мистецьких явищ, ми маємо справу з психікою індивіда як першоджерелом всіх процесів культури. Найбільш узагальнений сюжет розвитку світової культури визначається в галузі психології протидією чоловічої і жіночої психіки, екстравертної та інтровертної, активної і пасивної, або ж, використовуючи термінологію Юнга, протистоянням батьківського і материнського архетипів на рівні колективного несвідомого.¹⁴ Але чим ближче до нового часу і далі, до XX століття, тим очевидніше актуалізується в людському устрої процес рефлексії. В культурі це об’єктивується явищами з посиленням суб’єктивізму. Психологічна картина як реального, так і відбитого у мистецтві внутрішнього життя людини з часом ускладнюється і стає все більш суперечливою. Антична людина поруч з невротиками ХХ століття виглядає як гранітний моноліт. Особливо яскраво суб’єктивний елемент виявив себе в епоху Модернізму. Тут вже поділ на дві опозиційні настанови виявляється недостатнім. Ділити треба не лише в горизонтальній площині, а й по вертикалі. Ось тут і варто звернутися до психологічних типів Юнга. Психологічний тип, який утворюється завдяки природній домінанті у внутрішньому світі розуму або емоцій, сенсорики або інтуїції, увиразнюється в процесі рефлексії і на якомусь етапі починає визначати стосунки людини зі світом. Чотири типи психіки - чотири типи взаємин зі світом, чотири моделі світоустрою. І ці чотири моделі, які до речі, існували і тою чи іншою мірою виявляли себе і раніше, саме в епоху Модернізму були вербалізовані, в першу чергу завдяки мистецтву. Чотири психологічні типи лягли в основу провідних мистецьких напрямів: в символізмі чітко проартикульовано психологію людини інтуїтивного типу, в експресіонізмі - емоційного, у футуризмі - сенсорного, у сюрреалізмі - розумового. Якщо ігнорувати психічну природу цих явищ, вислизає поміж пальців основа, виток конфліктів, пафосу, стильова домінанта тощо, і зрештою кожен дослідник, вживаючи ніби одні і ті ж самі слова, вкладає в них свій власний, не узгоджений з іншими науковцями та й взагалі не сформульований сенс.

Саме із-за того, що навіть при широкому використанні психоаналізу психологічна основа явища не осмислюється, трапляються прикрі натяжки чи спотворення об’єкту дослідження навіть у найбільш авторитетних науковців.

На одностайну думку багатьох сучасних дослідниць, заявлену в збірнику “Гендер і культура”, “модернізм з-посеред інших напрямів літератури вирізняється надзвичайною цікавістю до проблем гендеру та гендерних

стосунків, а ширше - до проблем тіла й тілесності. Саме на цей період припадає переосмислення статевих ролей та їх кардинальна перебудова".¹⁵ І це цілком слушна думка, але при цьому з поля зору дослідників випала дуже важлива річ: актуалізація гендерних стосунків, яка спостерігається в модернізмі в цілому, у кожному великому напрямі модернізму трактується і вирішується по-своєму, принципово інакше. Для символістів найважливішою стає опозиція душа / плоть (духовне / тілесне), і міжстатеві взаємини проєктуються в першу чергу на внутрішній світ митця, породжуючи, умовно кажучи, боротьбу Психеї і Єви. Сексуальні стосунки, як би відверто вони не описувалися, залишаються для символістів світом низького, гріховного, повторного. Саме у статевих стосунках людина найгостріше відчуває свою розп'ятість між Небом і Землею. Зовсім інакше дивляться на взаємини статей експресіоністи. Будучи природними людьми, тобто такими, що у житті керуються переважно емоціями, вони гостро відчувають, що цивілізація, окрім машинізації, несе з собою також моральні стереотипи, скеровані проти природності міжлюдських взаємин. Подвійна мораль, наскрізна фальш цивілізованого життя найгостріше виявляється у сфері міжстатевих стосунків. Для Кобилянської, як і для Винниченка, Коцюбинського, пізніших експресіоністів, головним, наскрізним конфліктом творчості є протистояння природного потягу і соціального мусу. Жоден з них не міг би погодитись з сакраментальною мудрістю патріархальних класиків: "дай серцю волю, заведе в неволю". Всі біди і трагедії людей відбуваються тому, що серце не вільне, бо серцю забороняють почувати, якщо ці почуття суперечать матеріальній вигоді чи соціальному правилу: люди не хочуть чи не здатні жити, слухаючись голосу природи, і тому лише страждають. Улюблені герої Кобилянської, як і Винниченка, живуть у згоді зі своєю природою, сповідуючи "чесність з собою", а тому чинять всупереч прийнятій моралі та етиці. У цьому чітко простежується романтичний дискурс. Однак від активного романтизму така маніфестація природності відрізняється мірою критицизму. Посилені емоції експресіонізму живляться із потужного джерела: всесвітнього соціуму. Додавши до емоцій певну міру усвідомлення, експресіоністи збагнули, наскільки тісними є стосунки між людьми, наскільки все, що відбувається у світі, впливає на життя кожної, окремої людини. Звідси випливає друге: тотальність критицизму. Критикуються не просто погані соціальні устрої, як в реалізмі чи натуралізмі, критикуються самі основи цивілізації. І головна підвалина цієї критики - бачення хибності шляху людства, яке втратило природність існування.

Здається, питання про приналежність Лесі Українки і Ольги Кобилянської до явища українського модернізму проминуло етапполеміки, і тепер настав час багатоаспектного поглиблення нашої рецепції їхнього модернізму. Справді-бо: у фундаментальних дослідженнях останніх років про творчість Лесі Українки і Ольги Кобилянської (маю на увазі праці Т.Гундорової, С.Павличко, В.Агеєєвої, Н.Зборовської, О.Забужко, Я.Поліщука, А.Криловця та інших) робиться послідовний наголос на модернізмі згадуваних письменниць. Більш того: переважає думка, що не хто інший, а саме українські жінки-письменниці Леся Українка і Ольга Кобилянська заснували український модернізм, що на ранньому його етапі, тобто на початку ХХ століття, саме в їх творчості модернізм виявив себе як найбільш усвідомлене і художньо повновартісне явище.

Однак все так одностайно лише на першій, досить поверховий погляд. Насправді питання навіть в принципі - тобто вважати чи не вважати модерністками видатних українських письменниць, - ще далеко від вирішення. Але справа не в цьому. Саме тут виявляє себе надто гостро інша потреба нашого літературознавства: бути у розумінні модернізму хоч трішечки чіткішими і послідовнішими. І Леся Українка модерністка, і Ольга Кобилянська - модерністка. Обидві феміністки (хоча ледве почнеш розмову на цю тему, як виявиться, що фемінізм у них надто різний, принаймні, його ніяк не вистачає, аби на цій основі приєднати до одного літературного чи навіть естетичного явища), вони мають багато спільного і в поглядах, і в розумінні літератури та мистецтва. Ї все жне треба далеко йти, аби виявити: в художньо-естетичному плані у Лесі Українці і Ольги Кобилянської значно більше розбіжностей, ніж збігів. Частіше вони видаються віддаленими планетами, аніжрепрезентантами одного явища культури. Абсолютно очевидно: те, що ми визначаємо і Лесю Українку, і Ольгу Кобилянську як модерністок, мало що додає до нашого розуміння цих творчих особистостей. Ми просто поміняли висівки: там, де раніше висіло: між романтизмом і реалізмом (з пріоритетним, звісно, ставленням до другого) тепер висить висівка "модернізм". Хвалити Бога, це тепер нікого не лякає.

Якщо обидві письменниці - модерністки, маємо зійтися принаймні на тому, що модернізм - явище надто різнорідне, а отже визначитися, що це - модернізм - половина справи, а може, лише її початок. Сказавши "а", треба казати й "б": який саме модернізм?

Якби Леся Українка і Ольга Кобилянська встигли чи схотіли приписатися до якогось напряму чи стилю, тоді справа б значно полегшилася. Але, на жаль чи на щастя, таких дороговказів вони нам не лишили. Мусимо визначитися самотужки. Не йдеться про те, аби конче кудись, на якусь впорядковану полицю, вкласти дві творчості. Але справа заходить на те, що взявши за мету адекватне, позбавлене штампів, стереотипів, упередженості тощо, прочитання творчості класиків, ми зрештою купаємось у вільній рецептивній критиці. Тлумачимо кожен на свій склад і лад, роблячи при цьому вигляд, що дошукуємось об'єктивної істини. Аби не бути голослівною, наведу приклади. В останній, загалом гарній статті Тамари Гундорової про Ольгу Кобилянську, опублікованій у збірнику "Гендер і культура" натрапляємо на таку думку: "У "Битві" народжувалася трагедія цивілізованого, механізованого й знелюдненого у своїй природній (жіночій!) праснові світу. Однак Кобилянська далека від того, щоб закріплювати за "природою" суто жіночу символіку, а "цивілізацію" наділяти чоловічими ознаками. Однією з наскрізних тем її творів стає питання про сенс культури, не розірваної з природою, а поверненої до неї. Самодостатня, переважно звернена до минувшини і традиції, циклічна у своїй суті "природа" як форма культури, однак не має в собі ідеї розвитку (прийдешності), вона не знає індивідуальності і задовольняється вузьким матеріалізмом" (16). Перед цим - аналіз "Битви" саме як доказ, що природа має жіночу символіку, а цивілізація - чоловічу, причому протистояння чітко марковане: Кобилянська змальовує вирубку лісу як безчечення, насилля над природою-жінкою чоловіка-агресора, озброєного технікою. І раптом - "Кобилянська далека від того...". Звісно, природа - це такожі патріархальність, а модерність асоціюється з цивілізацією (Кобилянська ж - очевидна модерністка за світоглядом). Тому антицивілізаційні мотиви наче не зовсім вписуються в

її модернізм. Висновок із цього робиться амбівалентний: складно, тобто є й одне, й інше. Висновок досить сумнівний, оскільки складається враження, що Кобилянська так і не вибрала між природою і цивілізацією. В такому разі як пояснити пафос цієї ж "Битви"? Якщо вибір не зроблено, якщо два полюси поєднуються, пафос захисту одного з них не матиме джерела живлення. Причина такої непослідовної в тому, що Т.Гундорова визначила Кобилянську як модерністку, не конкретизуючи цього поняття. Фактажтворів час від часу чинить спротив: щось тут не так, ніби не зовсім модернізм, або якийсь інший модернізм.

Насправді ж, якщо обрати найбільш доцільний ракурс бачення, тут нема ніякого алогізму. Модернізм не був однозначно на боці цивілізації. Таке явище, як експресіонізм - цілком антиурбаністичне, антитехнічне, наскрізь просякане есхатологічними мотивами. І передчуття загибелі ґрунтується в першу чергу на логіці завершення протистояння природа / цивілізація. Мертва машинна цивілізація ворожа природі і життю, і вона сильніша, бо агресивніша. Маніфестація природності, яка відбулася у творчості Кобилянської порівняно рано, принаймні, задовго до виникнення експресіонізму, - це один із стійких мотивів раннього модернізму, мотивів, які виникли під впливом багатьох факторів. В тому числі треба взяти до уваги вплив філософії, зокрема, Ніцше і Бергсона, та психології, зокрема, Фрейда.

На природності виростає фемінізм Кобилянської: жінка вільна і емансипована остільки, оскільки вона відмовляється жити за приписами суспільства, намагається жити у згоді з власною природою, тобто емоціями, почуттями.

Експресіонізм Кобилянської яскраво виражає себе на різних рівнях творчості: вже йшлося про світогляд. Ще певніше експресіонізм виявляє себе на рівні психології: Кобилянська - яскравий психологічний тип, а саме - той характер, який народжується з домінуючим вектором емоцій у взаєминах зі світом. Емоції, емоції і ще раз емоції. Вони не просто виявляють себе (зрештою у всіх є емоції, а у митців - тим паче, вони часто надто бурхливі), емоції визначають стосунки зі світом. Така людина дуже чутлива до зовнішніх подразників, гостріше, ніж інші, відчуває "тепло" чи "холод" інших людей, гостро і заздалегідь, як тварини, відчуває наближення небезпеки, яка чатує в соціумі. Якщо емоція активна, вона спонукає до дії, а саме: кинути виклик суспільству, провести ревізію його засад, як це зробив у свій час Фрідріх Ніцше (Ольга Кобилянська вочевидь врахувала його настанови), переінакшити світ, як це намагався все життя зробити Володимир Винниченко, стати на захист всіх гнаних і знедолених світу, як Василь Стефаник, зруйнувати несправедливий світ і покликати людей до соціального раю, як Коцюбинський.

Зовсім інший характер, зовсім інші стосунки зі світом - у Лесі Українки. З Кобилянською їх об'єднує романтичний дискурс - це безперечно. Але й романтизм, який лежить в основі естетики, вочевидь різний: тут спрацьовують критерії активний / пасивний, соціально орієнтований / асоціальний, емоційний / раціональний та інші. Леся Українка - людина вочевидь іншого психологічного типу, нам вже доводилося писати, якого саме - інтуїтивного. Варто було б додати: розумово-інтуїтивного, адже втручання раціонального елемента у творчість Лесі Українки на всіх її етапах надто очевидне. Інтуїтивний психологічний тип, реалізуючись у стиль (стиль і життя, і поведінки, і творчості), неминуче виходить на мову натяків: те, що підказує інтуїція,

важко переказати. Рано чи пізно, якщо йдеться про яскраву особистість, яка активно рефлексує (а саме такою була Леся Українка), інтуїція у психіці веде до символічної мови у стилі. Виростання із неоромантизму до символізму - еволюція творчості Лесі Українки, за якою - рух до більшої і більшої художньої досконалості. Ранні твори, послідовно романтичні, - найслабкіші. Чим пізніші - тим зріліші, глибші, досконаліші. Свої драматичні шедеври Леся Українка створила наприкінці творчого шляху. Знайти, увиразнити стрижень своєї індивідуальності їй допоміг символізм.

Літературознавець Михайло Наєнко наполягає на тому, що Леся Українка цілком вкладається в явище новоромантизму, втім, як і вся українська література, яка, з легкої руки дослідника, вмищується у романтизм і новоромантизм. "Багато розмов велось про "імпресіонізм", "експресіонізм", "орнаменталізм" чи "червоний символізм", хоча насправді всі ці явища мали безпосереднє відношення до романтичного типу творчості", - категорично стверджує дослідник, і, щоб читач не помилився стосовно його вподобань, бере в лапки всі негативно марковані терміни. (17) Себто, нащо всі ці "ізми" ХХ століття (а Михайло Наєнко, у повній згоді зі старою доброю радянською традицією, об'єднує всі стильові рухи ХХ століття зневажливим визначенням "ізми"), коли існує всеохопний романтизм?

Звісно, романтизм як тип творчості - це наскрізна якість світового мистецтва, фольклором починаючи і постмодернізмом завершуючи. Загалом, особливо виходячи з психологічного критерію, запропонованого К.Г.Юнгом, вся культура легко ділиться на дві частини: екстравертного, тобто оберненого до світу, та інтровертного, повернутого до суб'єкта, характеру. Реалізм, який так само яскраво виявляє себе в різні культурні епохи, та романтизм - це бінарна опозиція культури. Змагання двох моделей світоустрою. За ними - два типи цивілізацій: антично-ренесансна і християнська, змагання яких визначає розвиток європейської культури. Якщо рухатись ще далі, ще глибше, то вийдемо на колективне несвідоме, де змагаються материнський (у східній філософії жіночий виток інь) і батьківський (чоловічий виток ян) архетипи, суть тежромантичний і реалістичний дискурси культури. Тобто, романтизм, як і реалізм, можна знайти скрізь і всюди. Звісно, і треба шукати, визначаючись з загальними координатами будь-якої творчості. Але якщо ми зупиняємось на етапі "це романтизм чи новоромантизм" (до речі, не уточнюючи, що ж, власне, різніть одне і друге, і чому б не обмежитися одним поняттям - романтизм), це означає, що нас абсолютно не цікавить, чим один митець відрізняється від іншого. Романтизм середньовіччя, романтизм доби бароко, романтизм 18 і 19 століть - це надто різні речі. Чомусь Х.Ортега-і-Гасет, який добре розумів романтичну основу творчості Сервантеса, щоб визначити його специфіку, мусив ужити поняття "сюрреалізм", характерне для іншої епохи.

Поняття "неоромантизм" виникло наприкінці ХІХ століття якраз тоді, коли чітко проступило на поверхню культури розуміння: старий романтизм початку ХІХ століття і романтизм кінця ХІХ століття вже надто розійшлися, вже треба говорити про відмінності, треба вживати різні терміни. Що ж стосується модернізму, то цю епоху при бажанні теж можна вичерпати романтизмом і реалізмом. Як відомо з крилатого вислову, "модернізм - це романтизм, який перехворів реалізмом". І ні для кого не секрет, що символізм - це теж романтизм. І всі символістичні чітко це усвідомлювали. Певне, не було жодної романтичної якості, яку б не проманіфестували заново

символісти. Тим не менше - символізм - це такий символізм, а не просто інша назва романтизму. Це інша естетика і суттєво інша поетика. А перехід від неоромантизму до символізму у більшості митців рубежу століть видно, як кажуть, неозброєним оком. Більшість українських митців початку століття (в першу чергу "молодомузівці" і "хатяни"), які палко декларували запозичені у французів чи росіян символістські гасла, до символізму в творчості так і не доросли, залишилися неоромантиками (після фундаментального дослідження С.Павличко до цієї теми, певне, не варто повертатися).

Чим, загалом, символізм відрізняється від романтизму? Усвідомленою філософією двох світів і похідною від неї естетикою: символістською мовою. Символізм - це заземлений романтизм, романтизм, який позбувся зайвих прикрас, загадкового флеру і наївного мрійництва. Символізм - це романтизм дорослої людини, яка хоч і втратила ілюзії рожевої юності, але знає напевне: той світ, що нас оточує - це ще не весь світ. Є щось і там, за хмарами, але ми, поки живемо у тлінному світі матерії, не в силі чи не годні до нього, до вищого світу, дістатись. За ним все життя тужить наша душа.

Михайло Наєнко категорично заперечує, що Леся Українка в драматургії - послідовна і глибока символістка. Аргументація така: "Як справедливо зазначав О.Білецький, драми Лесі Українки були насамперед "драмами ідей", у яких на першому плані - тенденція перебудови дійсності, поривання героїв до свободи, до ідеалу. А це - риса винятково романтична, а не символічна чи ще якась" (18). Все, інших аргументів дослідник не наводить. Дивна, якщо подумати, аргументація! По-перше, драми ідей - це явище, яке геть зовсім не прописане за романтизмом, а до символізму і загалом модернізму має безпосереднє відношення. Отже, те, що Білецький слушно назвав драми Лесі Українки "драмами ідей" - зовсім не аргумент на користь того, що вони винятково романтичні. По-друге, драми ідей раптом стають драмами однієї ідеї, а саме - ідеї перебудови дійсності, поривання до свободи та ідеалу. Хоча вельми сумнівно, що ця ідея - винятково романтична, вона цілком вписується і в символізм (згадаємо хоча б Блока), але ще більш сумнівно, що зрілій драматургії Лесі Українки властивий намір перебудувати дійсність. Це народницьке захоплення часів юності Леся Українка дуже скоро залишила у минулому. У її драматургії майже відсутній закличний пафос. Хіба хочуть переробити світ Кассандра, Мавка, Долорес, чи, тим паче, Прісцилла чи навіть Міріам? Навпаки: вони чітко усвідомлюють, що світ переробці не підлягає, що він був, є і буде таким - іншим, досконалим, матеріальний світ бути не здатен. Перебудувати треба не світ, а власну душу, що й роблять улюблені герої Лесі Українки, роблять свідомо, розуміючи, що вибір духовних цінностей прирікає їх на самотність, зневагу, ненависть оточуючих, або й гоніння. Звісно, герої Лесі Українки так само, як романтики, прагнуть до свободи та ідеалу. Але, на відміну від романтиків, вони розуміють, що тілесна свобода - не головне, що ідеалу в житті - не буває.

Леся Українка і Ольга Кобилянська вже на ранньому етапі існування модернізму яскраво репрезентують головні його напрями - символізм та експресіонізм. Вичерпувати їх творчість неоромантизмом - це все одно, що визнавати: українська література - по-старосвітському, по-хутірському - живе всю свою історію романтичними та реалістичними ідеалами, а до модернізму, який сформував обличчя світової культури ХХ століття, в неї імунітет. Втім, не набагато краще й урівнювати їх одним поняттям - модернізмом. Всі ми

однакові, але й всі ми різні.

Порівняльне літературознавство, яке опікується типологічними процесами і явищами, надто часто, натрапивши на спорідненість віддалених митців чи творів, намагається будь-що знайти прямі чи опосередковані впливи. Тимчасом як саме психологічні універсалії визначають перегуки творів крізь час і простір.

У людей різних психологічних типів (відповідно - у ХХ столітті - приналежних до різних літературних напрямів) - різне бачення одних і тих самих соціальних явищ. Часом настільки різне, що відбувається кардинальна зміна емотивного маркування: по суті справи чорне для одних стає білим для інших.

Для прикладу візьмемо твори з дуже подібними сюжетами: повість Кобилянської "Земля"¹⁹ і повість польської письменниці Марії Кунцевичової "Оливковий сад"²⁰. Ці твори розділяє півстоліття, а окрім часу ще й простір, оскільки дія повісті "Оливковий сад" відбувається на півдні Франції. Але тим разючіша спільність сюжетів: жорстоке, неймовірне з точки зору людської моралі, вбивство із-за землі. І один, і другий твори були написані як відгуки на реальні події. О.Кобилянська знала те село, де брат убив брата, щоб заволодіти його землею, а Марія Кунцевичова, проживаючи в повоевій Англії, була вражена матеріалами судового процесу - справою про вбивство молодого англійського подружжя та їхньої малолітньої доньки, яке здійснив старий чоловік, французький селянин, володар ферми, шанований всіма господар і пристойна людина. Обидва твори прикметні тим, що, маючи в основі сюжету соціальну драму, послідовно десоціалізують причини трагедії. Написати про виняткове вбивство можна з однією метою - пояснити витоки, знайти причини. І Кобилянська, і Кунцевичова пропонують свої версії, намагаються пояснити, чому людина здатна на такі жahlivi вчинки. Брат стріляє у спину братові, старий чоловік задушує дитину. Не йдеться ні про психічну хворобу, ні про стан афекту - обидва вбивства здійснено свідомо, герої не каються у вчиненому.

Цікаво, що на поверхні, в очах загалу лежить нібито дуже очевидна причина - жадоба: вбивають за землю, якою хочуть заволодіти будь-якою ціною. Але і Кобилянська, і Кунцевичова вочевидь не задовольняються цією відповіддю (саме тому і пишуться ці твори, що обидві бачать інші причини страшної події). Подібні сюжети, подібні мотиви для написання, подібні настанови: обидві авторки вважають, що вбивство, здійснене нібито із-за землі, насправді не є проявом матеріальної корисливості, бажанням заволодіти багатством (хоча в житті це поширена і очевидна причина більшості злочинів, можливо, в реальних сюжетах вона й домінувала). Твори зближені також тим, що їх автори - емансиповані жінки європейського ХХ століття. Але як по-різному обставляють злочин дві письменниці!

Ольга Кобилянська - природна людина з емоційним вектором, яка гостро відчуває соціальні негаразди. В пристрасному ставленні до землі селян вона не бачить нічого ганебного. Навпаки, з найбільшою симпатією в повісті змальовані найбагатші у селі родини: це господарі, які утворили матеріальне благополуччя з власного мозоля, які чорно і темно, від зорі до зорі працювали на землі, і та віддячила їм щедрою платою. Сава, який вбив брата із заздрості, що той заволодіє кращою батьківською землею, не любить на ній працювати. Це загалом найбільш загадковий персонаж, він не показаний зсередини, ми не знаємо, що відчував Сава, як він замислив,

здійснив і пережив вбивство брата. Однак очевидно, що не любов до землі штовхнула Саву на вбивство. Навпаки, він часто казав, що земля йому не потрібна, і, мабуть, казав правду. Головна спонuka його вчинку - пристрасть до жінки. Ця жінка, маючи корисливу і заздрісну вдачу, якраз хотіла за допомогою успадкованої землі розбагатіти і компенсувати приниження, яких зазнала у бідності. Сава виявився заручником своїх почуттів. Сильну владу почуття, яке нівечиться заборону, ми бачимо у стосунках практично всіх персонажів Кобилянської. Зрештою до Сави виникає своєрідне співчуття, а весь негатив відходить до його дружини. Якби Саві не забороняли одружитися, як він прагнув, якби вчасно відділили від батьків і дали землю, трагедія не сталася б. Позитивно марковані герої повісті навіть думки не припускають, що одружувати треба за велінням серця, по бажанню дітей. Загал у цьому абсолютно однодушний. Але, згідно з волею автора, за зраду свого серця кожен з героїв мусить розплатитися благополуччям всього свого життя.

У повісті Кунцевичової вбивця - фермер Баптиста, теж селянин, який любить свою землю і тяжко на ній працює. Але тут не сказано, що Баптиста розбагатів лише завдяки праці. Навпаки, стартовий капітал, на який Баптиста купив землю, має темне походження (навколо цього розгортається цілий сюжет). Він вирощує на своєму полі жасмин. І це поле межує з оливковим садом, частиною великого поміщицького маєтку. Маєток переходить з рук в руки і весь час потрапляє до людей, які зовсім не цінують матеріальні блага і не хочуть дбати про сад, аби він давав прибуток. І ось останній штрих у цьому сюжеті: наче насміхаючись над Баптистою, який все життя мріє про придбання оливкового саду, маєток відписують малій англійській дівчинці, дочці родини, яка приїхала відпочити у цих місцях і деякий час проживала на землях Баптисти (за його, звісно, згодою), тішачись райським кліматом південної Франції, морем і садом. У Кунцевичової, самим життям доданий, виникає аспект, цілком відсутній у Кобилянської: міжнародна ворожнеча. Корінні французи, здебільшого селяни, не люблять англійців. Крім того, після другої світової війни виникли підстави для ворогування. Але, знову ж таки, не маскуючи, а підкреслюючи цей аспект, Кунцевичова оминає його і прямує далі углиб подій.

Головна героїня повісті Кунцевичової - дівчинка Пат. Власне, події розгортаються як своєрідний життєпис дівчинки, яка загинула так нагло і передчасно. Кунцевичова, на відміну від Кобилянської, яка показує внутрішній світ лише певних героїв, зазирає у душу майже кожного із основних персонажів повісті. Але здебільшого панорама життя повоєнної Франції розгортається перед читачем крізь погляд Пат, яка вочевидь є єдиною героїнею, наближеною до авторського світовідчуття. Пат, на одностайну думку оточуючих, - дивна дівчинка, яка всім ставить несподівані, часом надто дорослі, часом наче надто наївні, питання. Ще більш дивною вона видається французьким дітям. Вона вразила Баптисту і його онука Павла тим, що заспокоїла розлюченого сторожового пса. Іншим разом Пат, граючи Жанну Д'арк і спалювання її на вогні, виявила якусь недитячу терпеливість. Надзвичайні риси дівчинки дали підстави Баптисті і Павлу думати, що Пат - відьма (цьому сприяла також приналежність англійців, Пат в тому числі, до протестантської віри). Щоправда, для Баптисти це стало додатковим штрихом у розпалюванні ворожості до англійців, а для Павла - спонукую до першої дитячої закоханості.

Найглибша проблема, яку Пат постійно вирішує протягом повісті, залучаючи всіх оточуючих людей до цього процесу, - це питання про Бога, янголів, невидиме посмертне існування. Хоча Пат зростає з сучасними батьками, матеріалістами, невіруючими, її притягує все, що стосується Бога. Вона всотує інформацію, яку випадкові люди постачають їй, розказуючи різноманітні біблійні сюжети. "Пат тішила себе тим, що стане невидимою після смерті; чи жто не пишна забава не мати зубів, аби їх чистити, не мати ніг, щоб їх лоскотати, шлунку, щоб годувати, а натомість бути чистою, легкою і наповненою духом ментолових карамельок? Одне лише її гризло: гріх. Щоб жити після смерті, її хвора душа мусить спочатку вилікуватись".²¹ Гріх Пат - це закоханість у Павла. Її почуття настільки по-дорослому глибокі, що вона здатна на мужні і сміливі вчинки. Відчуваючи ворожість Баптисти і здогадуючись, що він не дозволить їй і Павлові побратися, Пат, непомилно вгадавши душу Баптисти, здійснила вчинок, який і став останньою краплиною у почуттях Баптисти і зрештою штовхнув його на вбивство. Після того, як маєток з оливковим садом переписали на Пат, і вона стала повною власницею безцінної землі, вона пішла до Баптисти і запропонувала йому взяти у неї маєток як подарунок. Чисто по-дитячому вона хотіла задобрити сердитого дідуся. Для Баптисти ж пропозиція Пат стала жадливим святотатством, наругою над правічними законами світоустрою. Земля, основа всього, стає раптом, як фантик з-під цукерки, забавкою в дитячих руках. Баптиста збагнув, наскільки ворожі йому англійці, що оселилися на його землі в ролі нероб. Він збагнув, що вони, самим своїм існуванням, піддають сумніву сенс його, Баптисти, життя, нагло втручаються у його світ і віднімають у нього те, на чому споконвіку той світ непорушно стояв.

В повісті показано, як холоднокровно і жорстоко Баптиста вбив золотокосу красуню, матір Пат, і ангельськи світлу дівчинку. Невимовно шкода невинних жертв насилля. Однак не на Баптисту, жорстокого, але самотнього у своєму стражданні, авторка скеровує наші негативні емоції. Тут яскраво постає головна причина трагедії: суб'єктивність людських правд. Можна зрозуміти кожного з героїв і виразити їм своє співчуття. Щоправда, цим не відміниш трагедії. Щоб уникнути її, людям треба вийти за межі свого замкненого світу і подивитися хоч раз навколо очима іншої людини, і визнати, що вона має право сприймати те саме зовсім інакше.

В останню мить свого короткого життя Пат побачила свою невидиму душу. Це вселяє надію на те, що вона справді встигла жити, що її щира, відкрита, багата душа завжди буде обніматися недосконалим світом своєю любов'ю.

Отже, в середині ХХ століття написана повість, яка яскраво втілює філософію символізму, яка багатьма думками і стилістикою перегукується з творами К.Гамсуна, М.Метерлінка, С.Пшибишевського, Ф.Моріака, Ф.Сологуба та інших прозаїків-символістів. Світ жорстокий і недосконалий, але він був, є і буде таким. Тільки в іншому світі, небесному, людина досягне гармонії і вічного життя. Не даремно головною героїнею повісті Кунцевичової стала дівчинка: дитячий погляд на світ авторка вважає більш істинним, наближеним до реального стану речей. Дитина - янгол во плоті. Не можна стверджувати, що повість Кунцевичової - запізніле наслідування символізму. Це яскрава, самодостатня, цілком оригінальна річ. А витоки філософії і стилістики символізму є чисто психологічними. Інтуїтивний психологічний тип, який самоусвідомлює в символізмі, відтоді, так чи інакше, виявляє себе у

кожній літературі світу і, очевидно, буде виявлятися і надалі. Будь-який твір ХХ і ХХІ століття, народжений внаслідок рефлексії над інтуїтивно пізнаним іншим, небесним світом, буде перегукуватися з символізмом і виявлятиме, тою чи іншою мірою, символістську стилістику.

І Кобилянська, і Кунцевичова акцентують психологічний аспект соціальної трагедії. Але Кобилянська, природна людина з емоційним вектором інтенційності, схильна до експресивного рішення будь-якої проблеми. Негаразди суспільства вона бачить у тому, що люди надягають шори на емоції, що людина не вільна жити за велінням серця. Кунцевичова, вочевидь людина іншої, інтуїтивної психіки, оцінює трагедію більш сторонньо, філософськи. Якщо над повістю Кобилянської читач більшу частину часу проливає сльози, глибоко переживаючи подію разом з героями, то трагедія у повісті Кунцевичової трапляється наприкінці і застає читача зненацька. Головне враження від повісті - прекрасний світ південної Франції, побачений очима дівчинки (власне, саме пейзажі, написані в імпресіоністському стилі: легкі, прозорі, тонко нюансовані, є головним композиційним елементом повісті). Пишну красу світу, що мусить підносити людей і нагадувати про вище, неземне, ніхто, окрім Пат, не помічає. Концепт повісті зосереджено на враженні від контрасту між піднесеною красою світу і брутальністю стосунків між людьми. Кобилянська гаряче протестує проти неправильного світу. Кунцевичова сумно, але змирено співчуває людям, вказуючи їм на інші цінності.

Як бачимо, використання психоаналізу, зокрема, концепції психологічних типів, може стати ефективним знаряддям для компаративістських досліджень. Компаративістика опікується типологією явищ, шукає спільне на різних рівнях. При цьому варто пам'ятати: саме завдяки універсаліям нашої психіки ми здатні спілкуватися крізь час і простір, відчувати спорідненість чи спротив.

ІСТИНА В АСПЕКТІ ПСИХОЛОГІЧНОГО ТИПУ

Тисячі років краді уми людства шукають істину, але вона й досі недосяжна. З іншого боку, більшість людей у всі часи не турбується питаннями сенсу життя, але живуть так, наче вони володіють істиною в останній інстанції. Можна, за звичкою, назвати таких людей обивателями, хайдеггерівським "man"... Ніби й справедливо (людина таки мусить шукати істину!), але... Варто на це подивитись інакше. Одиничі напружено і наче безуспішно шукають істину, людство більшістю не шукає, але вважає, що володіє нею. Здається, аби жити повноцінним життям, людина мусить володіти істиною. Не має значення, до якої верстви населення вона належить і який у неї розумовий рівень. Справді: кожна людина на якомусь етапі життя переживає втрату сенсу життя. Це є справжньою, найглибшою причиною будь-якого самогубства (навіть якщо на поверхні лежить тривіальна "вертерівська" історія). Можна сказати, що будь-яке самогубство є філософським, а не лише те, яке описав А.Камю²²: якщо людина не знає, навіщо вона живе, вона мусить померти. Тому існує безліч заміників (висока мета, важливі життєві цілі, обов'язок тощо), які створюють ілюзію "Я знаю істину". Ті одиничі, які довго і напружено (навіть професійно) шукають істину, краще, ніж інші, досягли її недосяжності ("Я знаю лиш те, що нічого не знаю"), але й вони довго не витримують з відчуттям відсутності істини, зрештою всі свої зусилля тратять на те, аби відшукати істину і довести її

“істинність” для інших. Це пафос більшості філософських праць. Отже, людині істина життєво необхідна. Відчуття відсутності істини руйнівне для психіки, причина її дисбалансу. Якщо його вчасно не усунути, це може завершитись смертю чи божевіллям (втечу у світ, де істина не потрібна).

Ми часто кажемо: “У кожного своя правда”. Чи не мається тут на увазі істина? (правда - прозаїзований, занижений так би мовити варіант істини). Істина (правда, сенс, сутність) має різні джерела у внутрішньому світі людини.

Багатовікове змагання ідеалістів та матеріалістів у філософії, розпочате ще Платоном та Аристотелем, розгортається майже у всіх сферах діяльності людини. Зокрема, у мистецтві це вічне змагання між реалістами і романтиками, осмислене ще у комедіях Аристофана. Ми часто вживаємо слова ідеаліст, реаліст як позначення певної життєвої позиції. Вдивляючись у змагання ідеаліст/матеріаліст, романтик/реаліст, яке забарвлює розвиток європейської культури від античності до ХХ століття, відомий психолог К.Г.Юнг побачив у цьому змаганні прояви екстравертної (реаліст, матеріаліст) та інтровертної (романтик, ідеаліст) психіки²³. Розвиваючи це спостереження далі, він запропонував свій поділ людей на психологічні типи. Встановивши критерій (природний вектор інтенційності), він визначив інтуїтивний, емоційний, розумовий і сенсорний психологічні типи. Надалі у своїх психологічних дослідженнях Юнг ніби втратив інтерес до цього важливого відкриття, лише побіжно час від часу його популяризуючи. Тимчасом як завдяки йому стало очевидно: все, що стосується будь-яких проблем психіки, треба розглядати з врахуванням психологічного типу. Так само, як обличчя визначає зовнішність людини, психологічний типіндивідуалізує її внутрішній образ. Все, що людина робить, несе на собі менш чи більш помітний відбиток її психологічного типу.

Саме психологічний тип визначає пріоритетне джерело істини у внутрішньому світі людини (пошук істини - глибоко інтимний акт). Для людини інтуїтивного психологічного типу останнє слово говорить інтуїція (вона - джерело істинних знань). В різні часи для різних людей інтуїція виявляє себе по-різному. Для релігійної людини це голос Бога, для містика - голос посланця із потойбіччя, для митця підказками долі стають прикмети, знаки, перестороги. Але у будь-якому випадку для того, щоб почути голос долі чи Бога, потрібне особливо напружене вслухування, а отже існування обабіч соціуму, який своїм життєвим галасом чинить перешкоди ледь чутним голосам іншого світу.

Послугується інтуїцією як джерелом істинних знань також людина емоційного психологічного типу. Але її інтуїція іншого походження: голоси не згори, як в інтуїтивного типу, а знизу (“третє око” А.Бергсона), від природного охоронця нашої біологічної субстанції. Емоційний психологічний тип стоїть найближче до природи, тому для нього істинне все те, що не суперечить природі (технічний прогрес - оманливий, хибний шлях тощо). “Докази розуму безсилі перед їхніми пристрастями”²⁴, - писав З.Фройд, маючи на увазі всіх людей, але насправді це актуально для людей певного психологічного типу, до якого, судячи з усього, належав і сам З.Фройд: емоційного.

Для людей сенсорного психологічного типу джерело істини - це власний життєвий досвід. Все, що можна помацати, обдивитись, обміряти чи зважити, словом, перевірити за допомогою сенсорики - незаперечно. Такі люди - прихильники точних наук, матеріалізму, емпіричних знань. Все, що знаходиться поза межами нашого досягання (включно з технічними

приладами, які є продовженням або вдосконаленням сенсорики) для них не існує.

Людина розумового психологічного типу здобуває істину зусиллями розуму, він для неї - єдиний і непохитний авторитет. Все те, що правильне, доцільне, бездоганно доведене - істинне. В повсякденному житті такі люди особливо охоче покладаються на тверезий глузд.

Втім, тверезим глуздом послуговуються чи намагаються послуговуватись більшість людей, оскільки через нього найефективніше діють стереотипи колективної свідомості. Тут варто зауважити, що власне джерело істинних знань відкрите не для кожного. Часто люди підпадають під вплив середовища і всі зусилля витрачають на те, щоб повірити у дуже для них сумнівні речі. Аби бути певним, що істина досяжна і її джерело знаходиться у власному внутрішньому світі, треба бути самосвідомою особистістю. Якщо не усвідомити свій власний психологічний тип, а разом з ним - пріоритетне джерело істини, то хоч відмежуватись від зовнішніх джерел, які пропонують вже готову істину. Звісно, буває й так, що готова, тобто кимсь сформульована істина не суперечить власним джерелам, але ймовірність збігу досить велика лише в тому випадку, коли людина "гортає" досвід людства, знайомлячись з численними варіантами істин. Накинуті соціумом і вихованням істини, як правило, входять в суперечність з власними джерелами індивіда і спричиняють жорстокий розлад внутрішнього світу, конфлікт з соціумом, через який проходить більшість людей у підлітковому віці. Частіше соціум перемагає, тому подальший шлях людини - це пристосування до соціуму з найменшими втратами. Соціум формує знеособлену людину, за великим рахунком йому не потрібні люди зі сформованим і усвідомленим психологічним типом (тоді перестануть діяти стереотипи різноманітних суспільних міфологій). Але пригнічений психологічний тип час від часу дає про себе знати деструктивними діями: це його помста соціуму. Скажімо, люди неусвідомленого інтуїтивного типу поповнюють ряди пасивного соціального дна (жебраки, бомжі, алкоголіки). Люди емоційного типу стають активними порушниками соціального життя: від вуличних (кухонних) скандалістів до терористів. Люди сенсорного психологічного типу легко утворюють натовп, який хтось веде на погроми, розбій. Люди пригніченого розумового типу постачають суспільству стукачів, інтриганів.

Якщо придивитись до історії філософії в тій її царині, де відбувається найактивніше змагання, то можна помітити, що досить часто причина суперечностей знаходиться не в світоглядній, а в психологічній площині. Світогляд - за ідеями, за пристрастю - психологія. Більшість філософів знаходили цілком певне джерело істини у власному внутрішньому світі і в згоді з власним психологічним типом (випадки неузгодженості, як у Ф.Ніцше, закінчувались трагічно). Більшість християнських філософів демонструють риси людей інтуїтивного психологічного типу. Всі захисники природного життя, викривачі цивілізації належать до людей емоційного типу. Засновники ренесансу, гуманізму, позитивізму і матеріалізму - це здебільшого люди сенсорного психологічного типу ("Любов до життя лежить в основі різноманітних версій гуманістичної філософії"²⁵). Софісти, схоласти, всі автори казуїстичних філософських систем, дуалізму і спроб поєднати непоєднане (включно з екзистенціалістами) - люди розумового психологічного типу (зрозуміло, що їх серед філософів найбільше).

Видатні психологи ХХ століття, які намагались структурувати психіку,

бачили по-різному джерела балансу і дисбалансу. Для З.Фройда головний вектор, який визначає стан психіки - це статевий потяг або лібідо. Причина дисбалансів психіки - культура, яка заганяє природні потяги углиб несвідомого. Таке відкрити могла зробити лише людина емоційного психологічного типу, у внутрішньому світі якої останнє слово належить потягам (природне життя - в першу чергу узгодженість (догода) з лібідо). Для К.Г.Юнга джерело істинних знань - колективне несвідоме. Відкрити це джерело могла лише людина інтуїтивного психологічного типу. В цьому плані дуже цікаві ті портретні характеристики, які давали один одному відомі психологи. Наприклад, портрет Юнга у виконанні Е.Фромма²⁶. Фромм доводить, що Юнг належить до лідерів некрофільного типу (нагадаю, що Фромм всіх людей ділить на дві групи - некрофілів і біофілів, при цьому він намагається уникнути оцінковості, але обмовляється, за Фройдом, на кожному кроці, тобто виявляє досить упереджене ставлення до некрофілів). Сон, в якому Юнг вбив якогось Зигфрида, Фромм наводить як найбільш красномовний аргумент на користь цієї версії. Хоча неупереджене читання сновидіння просить зовсім іншої інтерпретації: Юнг мусив здійснити у сні ритуальне вбивство Зигмунда (Фройда), аби звільнитись від його тиску, йти в науці своїм шляхом. Далі Фромм пише про те, що Юнг був надто зосереджений на минулому і наводить численні факти. Зосередженість на минулому не має стосунку до некрофілії, це звичайний прояв психіки інтуїтивного типу (а часто і будь-якого інтроверта): через минуле можна краще відчутти зв'язок з іншим, недосяжним для людини світом (мерці вже знаходяться там, у потойбіччі, а живим це ще належить здійснити).

Зовсім інший вектор визначає діяльність психіки у В.Франкла: "Сенс не тільки може, а й повинен бути знайдений, і в пошуках сенсу людину скеровує її совість. Одним словом, совість - орган сенсу"²⁷. Парадоксальна думка! Совість - це те, що у внутрішньому світі людини найменш пов'язане з будь-якими проявами раціонального, те, що часто протистоїть "розумного". Зробити совість органом сенсу здатна лише людина розумового психологічного типу. Згідно з В.Франклом, психіку людини визначає пошук сенсу життя.

"В чому сенс життя? Де причина людських негараздів? " - питали у всі часи філософи і завжди відповідали на ці питання дуже по-різному. І все ж загалом варіантів магістральних так би мовити відповідей не так багато. Сенс життя у тому, щоб за марне земне життя у плоті підготувати себе до життя вічного, а все зло від того, що людина служить не Богу, а Мамоні. Ця істина приписана до християнства, але вона надзвичайно близька (органічна) людям інтуїтивного типу. Сенс життя у тому - кажуть інші, - щоб жити у згоді з природою, не спокушатись штучним, оманливим життям, бути "чесним з собою" (В.Винниченко), тобто жити у відповідності з бажаннями. Треба бути ближче до першоджерел (первісна людина була більш цільною і тому - кращою), зло - у втраті зв'язку з природою. Тут чітко звучить голос людини емоційного типу. Сенс життя у тому, щоб прожити його з задоволенням, взяти від нього якомога більше, жити активно, гарно, побудувати дім, виростити дерево, народити дитину, словом, залишити після себе матеріальний слід. Зло від того, що людина пасивна, бездіяльна, що вона погано дбає про своє життя. Це - філософія гуманізму різних форм, але в першу чергу це світовідчуття людини сенсорного типу. Нарешті, сенс життя у тому, щоб робити його все більш досконалим, ажпоки не вибудується щось наближене до ідеального. Джерело негараздів - це деструктивна сила некерованих

емоцій, все те, що не підпорядковується владі розуму, - вважають численні творці утопій, а також люди розумового психологічного типу.

Найбільш виразно дає про себе знати психологія і психологічний тип, коли людина у пошуках сенсу життя наштовхується на проблему смерті. Те, як вона тлумачить смерть і яким способом відбивається від неї, - ключ і до її філософії (в широкому і вузькому значенні слова), і до психологічного типу. "Навряд чи люди стали б філософствувати, якби не було смерті"²⁸.

У природу людини закладено страх смерті - це її охоронець на важкому життєвому шляху. Але частина людей має природні задатки подолати на якомусь етапі страх смерті, а частина їх не має. Все залежить від психологічного типу.

Люди інтуїтивного типу здатні подолати страх смерті, оскільки вірять в те, що після смерті життя триває. У нас багато сил і енергії було витрачено на змагання з декадентським (занепадницьким) світоглядом, з песимізмом, соціальною пасивністю тощо. Особливо охоче кепкували над тими декадентами, які, зневажаючи життя, прославляли смерть. Так, як, наприклад, О.Блок: "Смерть есть Красота. Она - легкое прикосновение, мечта о радости сбывающейся, не сбывшейся только в магическом хаосе Недотыкомки-жизни, вертящейся на распутьях. Смерть - сияние звезды Маир, блаженство обрученного с тихой страной Ойле. Смерть - радость успокоения, Невеста - Тишина"²⁹. Або у П.Карманського: "Не жаль мені, що люті муки / Мене женуть в сиру могилу. / Мене давно, давно втомило / Життя гірке. Поро розлуки, / Вітай! Вітай!"³⁰ Тимчасом як подібне ставлення до смерті - органічна риса самосвідомих (а митці першого ряду - самосвідомі особистості) представників інтуїтивного психологічного типу.

Здатна подолати страх смерті також людина емоційного психологічного типу, хоча вона найгостріше її відчуває, особливо наближення смерті. Для такої людини смерть часто бажана як вихід із надто гострого конфлікту із соціумом. "Все чаще думаю - / не поставит ли лучше / точку пули в своем конце"³¹, - час від часу розмірковував В.Маяковський і зрештою цю крапку поставив. Є й інший варіант виходу: шукати, як кажуть, погібелі на свою голову. Люди емоційного психологічного типу здатні добровільно віддати своє життя, якщо вбачатимуть в цьому акті жертву високої меті. Поети емоційного типу теж можуть співати гімни смерті, але вони суттєво відрізняються від декадентських гімнів. Наприклад, О.Ольжич: "Є погляд у того жорстоко-прямий, / Хто смерті заглянув у вічі, / І бачить завчасу він плями чуми/ На свіжо-рожевім обличчі. / І чує завчасу заразу і мор, / І зводить безжалісну руку..." Для нього смерть - це "найвищий вінок"³².

Два типи - сенсорний і розумовий - страх смерті подолати практично не здатні. Людина сенсорного типу не здатна осягти смерті, бо вона - за межею досягання сенсорики. Як правило, ці люди відганяють будь-які думки про смерть, живуть так, наче вони безсмертні. Вони можуть пояснювати смерть як вічний закон перетворення матерії, тобто як своєрідне безсмертя ("Зерно вмирає, щоб відродитись весною, смерті нема"). Іноді вони можуть навіть виявляти браваду, зневагу до смерті, як, скажімо, В.Каменський: "Василий Каменский / элластичным пропеллером / винтил облака / бросив там / за визит / дряблой смерти кокотке / из жалости сшитое / танговое манто и / чулки с / панталонами"³³. Але ця зневага показна, її виявляють, поки молоді й сильні. Досить невеличкої недуги, аби зневага перейшла у панічний страх.

Людина розумового психологічного типу теж не здатна осягти смерть,

тому що вона знаходиться в ірраціональній сфері. Але людина розумового типу відчуває посилену зацікавленість до всього ірраціонального, включно зі смертю. Власне, смерть - це найбільша таємниця у світовому устрої, над якою людина розумового типу все життя ламає голову, і все життя відчуває смерть як дамоклів меч, шукає схованки від неї: "Смерть надійде нечутно / І не знайде мене на землі" (В. Свідзинський)³⁴. Смерть приходить у вигляді страшної потвори, цілком офактуреної старої з косою: "Я зірвався, а то горбата, / В покарлючених пальцях ковінька, / Гунявий рот - як поцвіла твань. / По тій твані здригає сміх..." (В. Свідзинський)³⁵.

Коли змальовує смерть людина інтуїтивного типу, вона бачить її у вигляді лагідної феї сну. Для людини емоційного типу смерть - достойний суперник, з яким треба вийти на останній герць. Представник сенсорного типу уявляє смерть як власне перетворення на труп, гниття, черви могильні.

Поки людина не вяснить своїх стосунків зі смертю, істина для неї недосяжна. Але як з істиною, так і зі смертю стосунки у кожного свої, глибоко інтимні. Різні шляхи пошуку істини закладені у природу людини і зумовлюють розмаїття істин. Універсальної істини не існує, у кожного вона справді своя. Глибока потреба в істині штовхає людину на шлях пошуку. Але люди часто входять в оману, бачачи цей шлях зовні, у суспільстві. Насправді він завжди, навіть для людини сенсорного типу, найбільш залежної від зовнішнього світу, пролягає у внутрішньому світі особистості. Необхідна умова знаходження власного джерела істинних знань - досягнути себе.

МІФ ЯК АЛЬТЕРНАТИВНА РЕАЛЬНОСТІ У ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ.

Останнім часом з'являється велика кількість літературознавчих досліджень зі словом "міф" у назві. На базі Харківського університету була проведена наукова конференція³⁶, яка наочно продемонструвала велику зацікавленість фахівців різного профілю проблемою міфу. Власне, дослідження міфу в усіх можливих його формах і проявах - це вже своєрідна мода, принаймні, в сучасному українському літературознавстві. Мода - поверхня, а на глибині завжди існують якісь витоки, першоджерела явища. Мода теж відіграє свою роль у розвитку ідей: щось тиражуючи і тим самим якоюсь мірою дискредитуючи, мода оберігає нас від поклоніння кумирам, вона завжди породжує іронічну тінь навколо будь-якого, навіть найсерйознішого, найшанованішого явища. Коли щось стає модним, обов'язково з'являються люди, які чинять і думають всупереч моді.

Зараз ми гарячково засвоюємо надбаня західноєвропейської науки, відставши від неї щонайменше на півстоліття. Сьогодні в українському (так само, як і в усіх інших постсоціалістичних країнах) мода не лише на міфологічне літературознавство, а й на фрейдизм і психоаналіз, структуралізм і водночас постструктуралізм, інтертекстуальність і герменевтику, тощо. Що вже казати про ці, протягом багатьох десятиліть шельмовані радянською ідеологією явища, якщо навіть невинна компаративістика повинна сьогодні чи не заново відвойовувати собі місце серед літературознавчих наук!

Отож нема нічого дивного, що поряд з безсумнівними успіхами мають місце великі проблеми, часом складаються гострі і навіть скандальні ситуації.

Відомий діаспорний літературознавець Г. Грабович своє дослідження "Шевченко як міфотворець" написав ще на початку 80-х років. Звісно, він

орієнтувався на надбання західної науки, що дало йому можливість зробити своє дослідження на високому фаховому рівні. Публікація цієї роботи на початку 90-х в Україні³⁷ стала відчутною подією не лише шевченкознавства, а й загалом української науки. Однак, попри як активне неприйняття праці Грабовича, так і захоплення нею, ґрунтовного обговорення цієї роботи не відбулося. Ситуація різко загострилась і спричинила справжню лавину критичних матеріалів після публікації дослідження О.Забужко “Шевченків міф України”³⁸. Хоча Забужко частково полемізує з Грабовичем в потрактуванні творчості Шевченка, вона загалом розвиває його ідею: адекватно прочитати Шевченка без врахування міфотворчого аспекту неможливо. Роботи Грабовича і Забужко заповнили ту прогалину, яка існувала в радянській науці: вони започаткували ґрунтовне перепрочитання української літератури в аспекті міфу. Однак ніхто не поспішав висловлювати вдячність дослідникам. Навпаки, більшість шевченкознавців влаштували справжню обструкцію щодо подібних досліджень. Багатьом здається, що саме поєднання понять Шевченко і міф є святотатством, знуцанням над святинями. Хоча неозброєним оком видно: ні Грабович, ні Забужко не стягують Шевченка з п’єдесталу, як це вже було в нашій історії. Навпаки, вони посилюють пієтетне ставлення до нього, вписуючи це ім’я в ряд найвизначніших митців світу. Чому ж такий спротив і невдоволення викликає дослідження Шевченка в аспекті міфу? Тут є кілька причин, і, на жаль, не останні серед них ідеологічні. Але на одній з причин варто зупинитись докладніше, оскільки вона охоплює загалом весь стан літературознавства в галузі міфологічного підходу до літератури. Головна проблема частого нерозуміння, неприйняття і, окрім того, не надто переконливого тлумачення тих чи інших творів в аспекті міфу - це сам міф. Парадокс цього поняття полягає в першу чергу в морально-етичній амбівалентності. Тобто міф може бути поняттям як відверто негативним, так і посилено позитивним. І як би не намагались науковці бути безсторонніми при дослідженні проблеми, емотивне маркування міфу так чи інакше дає про себе знати. В самій суті цього поняття зосереджена вибухонебезпечна антинонімічність. Для одних людей міф легко стає уособленням вищих (вічних) цінностей, для інших він так само певно символізує все неістинне, оманливе, навіть брехливе. Як не дивно, але на нашому сприйнятті міфу, навіть мимо нашого усвідомлення, болісно відбилась політична ситуація. Останнє десятиліття пройшло під гаслом розвінчування радянських міфів. Все, що раніше багатьом здавалось істиною чи дороговказом, на очах руйнується, стає мішурую, непотребом. Світова література багато доклала зусиль, щоб вивернути навиворіт радянські (як і загалом тоталітарні) міфи. Тому сьогодні не варто нарікати на упереджене ставлення до поняття міфу з боку багатьох громадян. Скоріше навпаки - упереджене ставлення до міфу свідчить, що людина деміфологізує свою свідомість, а це загалом процес дуже благотворний. Ті, хто бачить у міфі і міфах лише світоглядні омани, сприймають як святотатство припущення, що шанований класик, національний геній може бути міфотворцем. Це що ж, він, виходить, казав неправду?! Тішив нас ілюзіями замість справжніх істин?

Міфи вивчаються вже протягом двох століть силою-силенною науковців. Накопичена література вже давно не підлягає скільки-небудь повному охопленню, класифікації чи аналізу. Перш ніж розпочати блукати по цьому безмежному океану наукових праць, ми повинні визначитись, наскільки

і в чому саме нам це потрібно. Міф досліджували літератори (починаючи романтиками), фольклористи (згадаємо хоча б міфологічну школу ХІХ ст.), філософи, психологи, мовознавці, етнологи, літературознавці тощо. Кожна наука - це не тільки актуалізація різних сторін у досліджуваному об'єкті, а й інша методологія і, звісно, відчутно інші результати. Звичайно, відкриття психологів впливали на відкриття етнологів, як і навпаки. Власне, будь-яке поглиблення в розумінні міфу рано чи пізно ставало надбанням всіх наук. Але тим не менше кожна з наук має свої цілі і пріоритети. Одна справа - прочитання міфів З.Фройдом чи К.Г.Юнгом, інша - О.Лосєвим, ще інша - Р.Бартом чи Є.Мелетинським. Дуже часто сучасні автори, механічно запозичивши ту чи іншу (як правило, не літературознавчу) методологію, замість необхідного результату отримують вельми сумнівну версію. Найбільша плутанина, певне, існує в шкільному та вузівському вивченні творів літератури ХХ століття, як зарубіжних, так і українських.

Нам вже не уникнути ґрунтовного перегляду української літератури в аспекті міфу. Цей процес почався стихійно і триватиме, доки в тому буде глибша потреба. Але треба внести певну ясність в теоретичний бік проблеми, бажано навіть дещо вивести на рівень наукової аксіоматики, аби цим могли скористатись не лише науковці, а й вчителі.

Життя міфів як феномену європейської свідомості, мабуть, варто починати з часів Ренесансу, коли антична культура була переосмислена як міфологія. Відбулося розмежування двох глобальних міфологій - античної і християнської - як усвідомлених каталізаторів культурного розвитку. Античні і християнські міфи все більше цікавили митців, все щільніше насичували плоть і кров мистецтва. Романтики ще більш активізували зацікавлення міфами, традиційно присутніми в культурі, але водночас відкрили і новий об'єкт: національну міфологію, яку можна реконструювати через фольклор. Отже, міфологій, тобто сукупності міфів, які відбивають світогляд якоїсь спільноти на певному етапі її існування, з часом окреслилась досить значна кількість: антична, християнська, язичницька (з національною специфікою різних країн Європи), в ХІХ, на початку ХХ століття виникло зацікавлення східними міфологіями; в середині ХХ століття, завдяки діяльності етнологів, зокрема, таких, як К.Леві-Строс та М.Еліаде, відбулось відкриття так званих аборигенних міфологій, приналежних тим племенам, які до середини ХХ століття зберегли первісний лад життя; в цей же час вималювалася ще одна міфологія - та, що існує як форма суспільної свідомості у будь-якому сучасному суспільстві. Всі ці міфології є окремими об'єктами серйозних наукових досліджень.

Отже, протягом двох століть інтенсивного вивчення феномену міфу накопичилось багато різноманітних версій його тлумачення. Оскільки всі міфології зафіксували якийсь минулий, пройдений етап в житті людства, європейська спільнота всі міфології споглядала ніби згори, а тому дещо зверхньо: це хоч і цікаво, поетично, але дуже наївно і примітивно. Класичне в цьому плані тлумачення було запропоноване у свій час К.Марксом: "Передумовою грецького мистецтва є грецька міфологія, тобто природа і самі суспільні форми, вже перероблені несвідомо-художнім чином народною фантазією"³⁹. Первісна людина не могла пояснити навколишній світ і тлумачила таким чином незрозумілі явища природи, обожнюючи їх, надаючи їм якогось містичного чи сакрального значення. Власне, це визначення міфів

не втратило своєї актуальності і дотепер. Аксиоматикою в розумінні міфу є його прив'язаність до первісного світосприйняття. А оскільки первісне в уявленні сучасного європейця - це архаїчний, безмежно далекий, давно відсутній в реальності світ, то й ставлення до міфу в повсякденній свідомості з часом поширилось і утвердилось таке: міф - це синонім казки, вигадки, а у більш чіткому емотивному маркуванні - синонім брехні. Коли ми когось не віримо, але вважаємо, що слово "брехня" при цьому не дуже доречне, ми кажемо - це міф. Тобто, ставимо під сумнів сказане. Згадуючи античних гераклів та юпітерів, ми ні хвилини не сумніваємось, що це казкові персонажі. Письменники, особливо у ХХ столітті, часто використовували різноманітні міфології в сюжетах своїх творів. Глибоке зацікавлення міфами, які є чимось подібним до дитячих казок, загалом, якщо подумати, дещо суперечить подібному сприйняттю. Втім, письменники широко використовують фольклор, поряд з міфічними - і просто казкові сюжети. Вигадка, гра, умовність в літературі не дивина. Отожніби і ніякої особливої проблеми тут нема. Але це не так. Важко навіть уявити масштаби поширення міфів в літературі. Зарубіжне літературознавство ХХ століття, прочитуючи всю світову літературу в аспекті використання міфологій, зробило важливе відкриття: міфи є скрізь, у кожному творі, вони ховаються навіть там, де, на перший погляд, відсутні. І, що найцікавіше, чим масштабніший митець, чим глибшою є його творчість, тим відчутнішим є його зв'язок з сюжетами, образами, мотивами, свідомо чи несвідомо запозиченими із світових міфологій. Чому так? Цей феномен неможливо пояснити, якщо сприймати міф як давній різновид казки.

Вже у ХІХ столітті багато хто з представників міфологічної школи розумів міф як важливу універсалію, яка не втрачає актуальності з часом. Надбання фольклористів часто використовувались представниками інших галузей науки. Варто згадати у цьому зв'язку О.Потебню, який активно цікавився своєрідністю первісного світосприйняття і на підставі цих спостережень створив свою концепцію походження слова, довівши, що від початків "у художньому творі є ті жсамі стихії, що й у слові"⁴⁰.

Зацікавлення міфами європейських психологів ХХ століття дало можливість зрозуміти одну його дуже важливу рису, яка лежить дещо глибше від поверхні: міфи несуть в собі закодовану інформацію про первісну людину, вони є відбитком психічного життя, і тому містять певні універсалії. Вивчення міфу про Едіпа дало З.Фройдю можливість сформулювати важливі психічні закони розвитку і становлення людини на будь-якому етапі, в будь-якому суспільстві. Коли неврози інтелектуально розвинених, технічно озброєних європейців стали називати "едіповими комплексами", міф несподівано виринув із давньої сивини і опинився поруч з нами, навіть всередині нас. К.Г.Юнг поглибив це розуміння, усвідомивши ще одну дуже важливу функцію міфів: завдяки міфам він відкрив колективну свідомість і колективне несвідоме. "Наш свідомий науковий досвід, - пояснював Юнг у своїх "Тевістоцьких лекціях", - бере свої витоки у матриці колективного несвідомого"⁴¹. В згаданих лекціях Юнг навів кілька разючих прикладів неймовірних сновидінь, які неможливо пояснити особистим досвідом сновидця. Один сон, розказаний Юнгові неграмотним, розумово нерозвиненим американським негром, він коментує так: "Сон того негра про людину, розіп'яту на колесі, являє собою повторення грецького міфологічного мотиву Іксиона, якого Зевс покарав за образу богів і людей, розіп'явши його на колесі, що без упину крутиться. Я

навів вам цей приклад з міфологічним мотивом у сновидінні для того, щоб проілюструвати ідею колективного несвідомого. Один приклад, безумовно, нічого не доводить. Але навряд чи хто зможе припустити, що цей негр вивчав грецьку міфологію, і дуже мало ймовірно, що йому довелося бачити якісь зображення грецьких міфологічних сюжетів. Крім того, зображення Іксіона досить рідкісні⁴². Відкриття Юнга довели до аксіоматичного рівня одну важливу істину: міф не є приналежністю нашого минулого, міф постійно присутній у нашому внутрішньому світі, більш того - саме міф шифрує якісь важливі аспекти нашого індивідуального несвідомого, відкриваючи можливості для самопізнання.

Одночасно з Юнгом здійснив свої відкриття, рухаючись, можна сказати, з протилежного боку, російський філософ О.Лосев. "Міф, - написав він у своїй роботі 1930 року "Діалектика міфу", - є не що інше, як загальні, найпростіші, до-рефлексивні взаємовідносини людини з речами"⁴³. "Міф не є вигадка чи фікція, не є фантастичний вимисел, але - логічно, тобто, найперше, необхідна категорія свідомості і буття загалом" 44. І ще більш категорично: "Міфом є саме буття, сама реальність, сама конкретність буття"⁴⁵. Згідно Лосеву, будь-яка до-рефлексивна свідомість - міфологічна. Переборення міфологічності починається разом з рефлексією, коли людина аналізує і усвідомле саму себе, дивиться на себе збоку, досягає власну суб'єктивність. Міфологічне - отже несвідомо суб'єктивне, первісно-емоційне. Так сприймає світ не лише первісна людина, а й безліч сучасних людей, навіть тих, що мають високу освіту. І вже напевне міфологічно сприймають світ діти і митці, оскільки вони орієнтуються (митці намагаються це робити свідомо, а діти природно) здебільшого емоційно, реагуючи на речі, явища, атрибути природи як на такі жодухотворені, живі, як і вони самі. Коли людина сприймає світ як єдиний, цілісний, коли відчуває себе органічною часткою навколишнього світу, вона є первісною. Але це та первісність, яку не треба переборювати. Навпаки, людина мусить берегти в собі цю первісність, аби якось вирішити ті проблеми з навколишнім середовищем, які вона придбала, уявивши себе царем природи, який прийшов у світ, щоб користуватись усім, що в ньому є.

Будь-яка міфологія починається з моделювання світу. Це, наступне за часом, важливе відкриття здійснив К.Леві-Строс, професійний, висококваліфікований етнолог, який багато років прожив серед первісних племен Америки та інших континентів. "Видається, що логіка міфологічного мислення така ж вимоглива, як і логіка, яка лежить в основі позитивного мислення і, по суті, мало чим від неї відрізняється"⁴⁶. Первісна свідомість моделює світ, будуючи їй на універсальних опозиціях "між сакральним і мирським, сирим і вареним, целібатом і одруженням, чоловічим і жіночим початками, центром і периферією" тощо⁴⁷. Первісна свідомість, будь то якийсь доісторичний дикун чи сучасна дитина, повинна впорядковувати світ навколо. "Міфологія, - пише з цього приводу інший знавець міфів, сучасний російський фольклорист Є.Мелетинський, - не вичерпується задоволенням цікавості первісної людини, її пізнавальний пафос підпорядковується гармонізуючій і впорядковуючій цілеспрямованості, орієнтується на такий цілісний підхід до світу, при якому неприпустимі найменші елементи хаотичності, невпорядкованості. Перетворення хаосу в космос становить головний сенс міфології, причому космос з самого початку містить ціннісний, етичний

аспект⁴⁸.

Важливо зрозуміти, що, тою чи іншою мірою, будь-яка свідомість є міфологічною. Міфологічне - синонім не так вигаданого (міф ніколи і не вигадується, на відміну від казки), як суб'єктивного, а отже неминуче неадекватного світосприйняттю будь-якої іншої людини. Ми мало не щодня стикаємось з розбіжностями у розумінні тих чи інших суспільних явищ чи вчинків, звикаємо при цьому думати, що інші, якщо вони дивляться інакше, ніж я, помиляються чи мають омани. Кожна людина мусить думати, що її сприйняття світу є адекватним, тобто об'єктивним, а розбіжності з іншими - результат помилок, які теж завжди чомусь роблять інші. Насправді в нашу природу закладена суб'єктивність, інакшість. Ми всі однакові і різні водночас. Саме міфологія кодує цю специфіку нашого світосприйняття. Міфи - це універсалії, які нас об'єднують (не має значення, коли саме вони були відкриті і зафіксовані), але міфи - це також відбитки нашої неповторності. Ми всі дивимось на світ по-своєму, а отже знаходимось у центрі якогось міфічного світу. І наш шлях духовного зростання веде через рефлексію, коли ми переборюємо свою і суспільну міфологію. Шлях до істини пролягає через міф. Одні міфи, породжені стереотипами колективної свідомості і власними оманами, ми повинні відкинути, перебороти, інші - усвідомити в їх глибинній сутності і взяти на озброєння в подальшому розвитку. Міф - це не вигадка, казка, це завжди альтернативна реальність. Сприймаються нами як вигадка переборені міфології, які в час свого виникнення були такою жбезсумнівною реальністю, як і світ, що нас оточує.

В літературі XX століття теж відбулось усвідомлення міфу як альтернативної реальності. Процес цей розгортався поступово, варто його почати з романтиків, які, обігруючи відомі з античної чи середньовічної культури міфи, віднаходили в них містичне зерно. А містика - це вже ореальнення, якщо можна так висловитись, натяк на те, що все не так просто в житті, як може видатись, не все можна пояснити вигадкою і фантазією. Гете у драми "Фауст" яскраво демонструє процес універсалізації, або ж філософізації міфу. Він вносить деякі корективи у міф про змагання і суперечку Бога і Гемона (Мефістофеля), і одразу міф починає світитись новими гранями. Мефістофель втрачає ауру безумовного зла і починає символізувати щось не так виразно марковане в моральному-етичному плані. Ще суттєвіше поглиблює цей аспект традиційного міфологічного образу М.Лермонтов: в його однойменній поемі Демон викликає не тільки осуд, а й співчуття. Отже, романтики розуміли, що міфологічну пару можна вивертати навиворіт, надаючи їй протилежного сенсу. Але при цьому інший прошарок не витісняється, а ніби лягає на дно, тому що "кожен міф має розшаровану структуру, яка проявляється на поверхні ... через повторення і завдяки йому"⁴⁹.

Осмислення і переосмислення античних і середньовічних (тобто християнських) міфів активувалось на рубежі XIX-XX століть. Міфи сприймаються як універсальні моделі, які легко можна проектувати на будь-який етап в житті суспільства. В таких творах, як "Пігмаліон" Б.Шоу, "Кассандра" Лесі Українки, "Мухи" Ж.П.Сартра та інших відбувається проєкція міфу на сучасну реальність. Міф стає метафорою суспільних процесів, використовується для постановки своєрідного психологічного експерименту, в результаті якого давній міф стає несподівано актуальним. Обробка міфу відбувається шляхом його прозаїзації, ореальнення.

Інакше виглядає міф у таких творах, як “Синій птах” М.Метерлінка, “Пер Гюнт” Г.Ібсена, “Затоплений дзвін” Г.Гауптмана, “Лісова пісня” Лесі Українки, “Тіні забутих предків” М.Коцюбинського та інші. Тут з цеглинок різноманітних міфологій, здебільшого архаїчних, видобутих з національного фольклору, будується новий авторський міф. Згадані твори здебільшого трактувались в аспекті фольклорних запозичень, що не суперечить істині, але збіднює сенс талановитих творів. З казкових елементів складається нова модель світоустрою, яка, попри яскраву індивідуалізацію, містить абсолютний універсалізм. Відбувається поділ світу на високе і низьке (архаїчна опозиція верх/ низ, профанне/сакральне), яке отримує новітній підтекст духовного і матеріального. Лісові жителі в “Лісовій пісні”, душі речей в “Синьому птахові”, полонина в “Тінях забутих предків” - це світ частково містичний, ірраціональний, первісний і піднесений до поетичного, високо духовного, такого, що відходить у минуле. Світ людей, світ Села уособлює протилежний світ, сучасний, значною мірою обездуховлений, оскільки він орієнтується лише на матеріальні цінності. Такі герої, як мавка, діти, Іванко й Марічка знаходяться поміж двох світів, вони покликані піднести нижчий світ до вищого, одухотворити його. Вони є носіями первісного світовідчуття, а отже - істинного. У більш драматичних (“дорослих”) версіях Лесі Українки і Коцюбинського ці герої гинуть під тиском войовничого матеріального світу, застерігаючи від його повного торжества, у більш романтичній версії Метерлінка залишається надія на відновлення духовного витоку світу.

Використання національного фольклору для створення власного міфу стає прикметою всієї літератури ХХ століття. Це творчість В.Свідзинського, Б.І.Антонича, В.Шевчука, В.Каменського, В.Хлебнікова, Ч.Айтматова, У.Фолкнера, Гарсія Лорки, Ю.Тувіма, Ю.Словацького, Ж.Амаду і багатьох інших. Зрештою, яскравий приклад подібного використання національних міфів має місце також в творчості Г.Маркеса, зокрема, в його романі “Сто років самотності”.

Інший варіант “гри” з міфами запропонував Д.Джойс в романі “Улісс”. У цьому творі взагалі нема нічого вигаданого і міфічного: всі події відбуваються в реальному місці і часі. Прив’язаність до місця і часу така послідовна і навіть настирлива, що багато хто з критиків, попри яскраву експериментальну форму роману, сприйняли його як достовірний опис реальності (реалістичним роман “Улісс” назвав Езра Паунд 50. Аналогій з античним міфом про Улісса (Одіссея) читач ХХ століття міг би і не побачити, якби ці аналогії штучно і настирливо, через назви глав і коментарі, не провів автор. Однак з примусу автора читач мусив сприймати звичайне життя пересічних ірландців початку ХХ століття крізь призму давнього міфу. Трохи комічно уявляти Леопольда Блума, хитруватого, самовдоволеного, не надто розумного, надто звичайного, посереднього чоловіка героєм поетично-героїчного сюжету, а в його кокетливій дружині Моллі бачити Пенелопу, в Стівені Дедалусі - Телемака. Джойс ніби нічого не робить для того, щоб поглибити аналогію на асоціативному рівні. Він просто вказує пальцем: це ось - Одіссей, а це - Пенелопа, цей епізод відповідає такому-то в античному сюжеті, а цей такому. Спочатку це здається чимось трохи пародійним, звичайною літературною грою, але поступово таки мусиш віднаходити щось спільне в житті міфічної античної людини і реальної людини початку ХХ століття і зрештою погоджуєшся: це спільне справді існує. Міф про Одіссея, який волею богів і своєю власною, мандрував двадцять років,

тримаючи курс на рідні береги, де його чекала вірна Пенелопа і зростав син, стає вже не міфом, а універсальною формулою життєвого шляху: навіть коли ти не покидаєш меж рідного Дубліна, ти все одного Улісс, твоє життя - це завжди мандри, пороги і перешкоди на шляху повернення назад, до рідного берега, до витоків. Життя кожної людини - то безкінечний рух по колу, але часом - по спіралі, повернення до того самого з іншим його усвідомленням.

Найбільш складний варіант використання міфів ми маємо саме у тих творах, які здаються цілком вірогідними, навіть реалістичними: "Старий і море" Е.Хемінгуея, "Чарівна гора" Т.Манна, "Жінка у пісках" Кобо Абе, "Женя Люверс" Б.Пастернака, "Інші береги" В.Набокова, "На другому березі" Б.І.Антоніча, "Жовтий князь" В.Барки тощо.

Повість Хемінгуея "Старий і море" зарубіжні критики сприйняли як притчу. Хемінгуей заперечував таке тлумачення, твердячи, що його герої - цілком реальні люди. Радянські дослідники охоче підхопили цю думку, з десятиліття в десятиліття трактуючи Хемінгуея як письменника-реаліста: "реалістична оповідь про життя однієї людини" та ще й, крім того, з близьким серцю радянських ідеологів оптимістичним, жеттєтвердним пафосом⁵¹. Сучасні дослідники схиляються до жанру притчі, вважаючи, що Хемінгуей "на реальному матеріалі вибудував абстрактно-філософську притчу"⁵². Спроби вчителів, спонуканих науковцями, вчитати в творі "не-реалізм" часто виглядають як досить безпомічні. Що нереалістичного є у цьому творі? Твір спокушає сприймати його в аспекті повної вірогідності, і вона тут справді має місце. Нема ні в сюжеті, ні в образах чогось такого, чого не могло б бути в житті, і, що важливо, читаючи текст, віриш у достовірність описаного. Але все ж поступово починаєш відчувати й щось інше, якісь додаткові прошарки змісту, які ніколи не виникнуть в правдивій оповіді про реальні події. Означення жанру як притчі не випадково з'явилося: щось є інакомовно повчальне, якась ненастирлива настанова, що змушує бачити в нехитрій оповіді глибинний філософський сенс. Однак це, звісно, не притча, і тут треба вірити в першу чергу автору: притча не може виникнути сама собою, помімо авторської свідомої настанови. Притча виходить тільки тоді, коли автор мав на меті написати притчу і не що інше. В повісті нема однозначної морально-етичної настанови, як у притчах. Загалом тут всі сенси надто тонкі, майже невловимі, їх важко визначити і формулювати. Щоправда, критики часто тлумачать досить певно, використовуючи текст (не зовсім тактовно): "Людину не можна перемогти, її можна тільки знищити". Звісно, якийсь відтінок саме цього сенсу в повісті присутній, але лише відтінок, бо не треба забувати, що перемога старого "піррова", що він вернувся живий, але без здобичі. Крім того, в згаданій формулі (яка є однією з думок старого) акцентується варіант чієїсь ініціативи стосовно людини (якась сила прагне її перемогти і навіть здолати), а в сюжеті навпаки: людина схотіла когось чи щось перемогти. В повісті нема властивих притчі прив'язок до морально-етичної настанови, твір не написано заради повчання. І коли ми замислимося з власної ініціативи, чому вчить цей твір, навряд чи ми дійдемо чіткого висновку.

Герої повісті хоча й достовірні, однак вони не мають суттєвих рис реалістичного образу: вони не є соціально детермінованими, вони не прив'язані до певного часу (така подія з таким старим могла відбутись будь-де і будь-коли). В них нема нічого типового (є щось загальнолюдське, але воно віднаходиться іншим, аніж в реалізмі, способом узагальнення), нема також яскравої індивідуальності ні в старому, ні в хлопцеві. Вони вірогідні не рисами,

а своїми почуттями, світосприйняттям. І на цьому варто зосередити увагу. Власне, перед нами одне відкрите світосприйняття - старого. Ми приєднуємо до старого і хлопця, бо вони не дарма розуміють одне одного з півслова, вони внутрішньо близькі. Ця пара героїв, якби автор хотів дати правдиву версію реальної дійсності, мусила бути аргументом проти суспільства: світ прирік доброго старого на тяжку старість, на злидні. Якби не хлопець, старий, можливо, і не вийшов живий зі скрути. Однак цей пафос в повісті абсолютно відсутній. Навпаки, соціум в образі жителів рибальського селища і власника кав'ярні співчуває старому і допомагає, чим може. Крім того, старий, який зміг подолати величезну рибу самотужки, ще не такий безпомічний, щоб самому не дати собі ради.

Найприкметніша риса в характері старого і водночас в структурі його образу - його сприйняття моря як живої істоти жіночої статі. "Та старий завжди думав про море як про жінку, що може й подарувати велику ласку, і позбавити її, а коли й чинить щось лихе чи нерозважне, то лише тому, що така її вдача"⁵³. Старий не є віруючим в звичному сенсі слова, але світ природи він сприймає з вірою в її одухотвореність, могутність, велич, мудрість. Він не вважає себе вищою істотою, якій по праву належить все те, що має природа. Навпаки, він смиренний прохач, котрий співчуває всім риbam, яких зловив, і ладен щомиті просити у них прощення за те, що їх з'їдає. Але водночас йому й на думку не спаде кинути риболовлю, він певен, що це не його вибір, що так заведено споконвіку, і він мусить виконувати свою роль - бути рибалкою, як риба є рибою.

Старий певен, що вдала риболовля залежить виключно від прихильності чи неприхильності до рибалки вищої істоти, володарки - моря. На пошуки великої риби він пішов тому, що втратив цю прихильність. Жінка-море, яка завжди симпатизувала йому, наче раптом відвернулася, старому перестало щастити, можливо тому, що він став старий, а отже жінка-море не хоче вже йому сприяти. Змагання старого з велетенською рибою стає справжнім змаганням міфічного героя з чудовиськом.

"Битва з драконом, - писав психоаналітик Е.Нойманн, аналізуючи несвідоме творчої особистості, - і "вбивство батьків" означає переборення "матері" як символу несвідомого, яке прив'язує сина до колективного світу внутрішніх імпульсів; вона означає також і переборення "батька", символ колективних цінностей і традицій його часу. Тільки після цієї перемоги герой потрапляє у свій власний новий світ, світ його індивідуальної місії..."⁵⁴. Про міфічний шлях героя писав у своїй знаменитій книзі "Герой з тисячею облич" Д.Кемпбелл⁵⁵. Досить часто письменники у творах, навіть не підозрюючи того, відтворюють в біографії реальних героїв етапи шляху міфічного героя, який існує в різних версіях, але з однаковим сенсом у всіх міфологіях світу.

Свідомо чи несвідомо створює Хемінгуей свого героя як міфічного (хоча він шукав саме позитивного героя, а це в даному разі дуже важлива настанова), але битва з рибою змальована саме як битва міфічного героя і чудовиська (дракона, триголового змія, Кощея Безсмертного, циклопа тощо). Що тут привертає увагу, заважаючи реалістичному зображенню? Старий, який чудово знає всіх риб "в обличчя", весь час називає впійману рибу родовим поняттям - просто риба. Її неймовірні розміри весь час підкреслюються. Наголошується на тому, що старий ніколи не бачив такої риби, що вона неймовірна, що вона наділена особливим розумом (поводить себе не так, як звичайна риба). Поступово у читача складається враження, що старий

випадково впіймав на вудочку (!) справжню дивовижу, рибу, якої не буває. Цим максимально посилюється складність завдання: герой поставлений в такі екстремальні умови, що, здається, не тільки йому, а будь-якій іншій людині, найсильнішій з усіх людей, не по силах вийти живим із цього змагання. Як і в міфічних сюжетах, герой змагається довго, отримує свою перемогу не відразу, тоді, коли, здається, йому вже не про перемогу думати, а про те, як вціліти. Цікавим є також той момент, що битва ділиться на три етапи: остаточне змагання відбулось під час третього спливання риби. Крім того, плавання старого тривало три дні: число міфічне. Після битви з рибою відбулась ще одна битва - з акулами. Акули свого роду помічники риби, вони дуже подібні до неї, відрізняються лише тим, що у впійманій риби замість носа гарний меч, а в акул - потворні пащі. Потворні акули приходять наче зумисне саме тоді, коли старий почав тішитись здобиччю і підраховувати прибутки, які отримає від продажу риби. Акули віднімають здобич, ніби море послало їх зі спеціальною місією, аби старий зрозумів, що битва відбувалася не заради грошей.

Коли сюжет вже завершиться, читачеві автор відкриває ім'я загадкової риби: це гігантська акула. Слово "акула" в повісті вживалось багато разів, але не по відношенню до пійманої риби. Навпаки, риба і акули були весь час в опозиції. Читач здивовано і дещо розчаровано дізнається: це була всього лише акула, а не щось унікальне, неймовірне, як здавалось протягом оповіді. Однак це відкриття "таємниці" не змінює ситуації: змагання старого з акулою лишається перебільшенням.

Море спостерігало битву двох гігантів. Море не заважало їм, воно ніби чекало, чим закінчиться змагання. Перемога старого носить ритуальне значення: вона мусить повернути прихильність моря-жінки, бо старий підтвердив свій статус героя. Але він не повинен вернутись зі здобиччю: море забирає у старого рибу, аби його перемога залишилась "чистою".

Старий сприймає світ, як первісна людина. Старий і хлопець (старе й мале, як у приказці) бачать світ інакше, ніж решта людей. Їхні особливі, глибокі, інтимно близькі стосунки з морем - це те, що втрачилось і продовжує втрачатись у світі. Але так не має бути. Первісна людина стала у Хемінгуея героєм, який вартий наслідування.

Звісно, не Хемінгуей першим висловив подібні думки. Вже від рубежу ХІХ-ХХ століть, коли технічна цивілізація окреслилась як ворожа світові природи, почався масовий похід до витоків, до життєвих первнів. Філософія життя, започаткована А.Шопенгауером і Ф.Ніцше, інтуїтивізм в особі А.Бергсона, праці психологів, маніфести експресіоністів і безліч художніх творів піднімали проблему взаємин людини і природи, оспівували гармонію простого, органічно природного життя. Згадаємо "Листя землі" В.Вітмена, твори Р.Кіплінга, Джека Лондона, К.Гамсуна ("Пан"), О.Купріна ("Олеся"), М.Кочубинського ("Тіні забутих предків"), О.Кобилянської, В.Винниченка і багато інших. В 10-і роки розпочнеться масове захоплення мистецтвом художників-самоуків, так званими примітивами. Внаслідок наслідування примітивам, наївним, спрощеним за технікою, ніби невмілим творам у живописі сформувалась течія примітивізму. Після деякого періоду охолодження щодо фольклору знову, в 20-30-і роки, піднялась потужна хвиля захоплення усною народною творчістю. Дуже часто митці-модерністи, стилізуючи свої твори під фольклор, намагались відтворити саме простоту, дитинність,

первісність світосприйняття: Гарсія Лорка, Ю.Тувім, С.Єсенін, П.Тичина, Б.І.Антонич, В.Свідзинський і багато інших. У творчості Олега Ольжича вже в 30-і роки чітко оформився герой, подібний до хемінгуєївського старого: варвар, дикун, буквально первісна (давня чи навіть доісторична) людина постає з його поезій як Людина з великої літери: "Але ростуть у присмерку нори / Брати, суворі і великі"⁵⁶.

Первісне, міфологічне світовідчуття - не казкове, фантастичне (хоча з точки зору позитивіста вважати море жінкою - це, звісно, фантазія, ще й некерована), воно просто інше. Це альтернативна реальність, спосіб бачити світ інакше. Старий Хемінгуея не фантазер, він твереза людина реального світу. І, прочитавши повість, ми не можемо стверджувати, що старий живе в ілюзіях і оманах, нам вже не вистачає пихи, щоб подивитись на неосвітченого старого зверхньо. Ми розуміємо: старий має щось у собі таке, що більшість з нас втратила.

Міфологічне світосприйняття охоче моделюють митці ХХ століття. За якими ж зразками? Звідки сучасна високоосвічена, у всьому спокушена людина може знати, як сприймала світ давня людина? Чи не є таке моделювання всього лише грою без серйозних цілей? Звідки знав Хемінгуей, як сприймає світ старий рибалка? Оскільки він змалював це світосприйняття дуже переконливо, ми не помилились, стверджуючи: так сприймає світ сам Хемінгуей. Звісно, герой не дорівнює авторові, він навіть не є традиційним другим "я", але "зроблений" цей герой із автора, він є його відбрунькованою часткою. Первісну людину можна не просто змоделювати, її можна знайти в самому собі. Вона живе, ніби приспана з часів дитинства, чекаючи, коли самовпевнений тверезий глузд послабить свої шори і випустить на світ дикуна. "Щоби бути митцем, треба бути дикуном, Адамом", - це гасло модерністів початку століття. Тільки так можна подивитись на світ ніби вперше. Дивитись на світ "голими очима", тобто без упередженого знання, здатна дитина, поет, і, звісно, була здатна первісна людина. Завдяки первісній людині в людині сучасній живе ірраціональне відчуття природи як неньки, як міфічної (архетипної) Великої Матері. Наївне, примітивне, наповнене фантастичними істотами світобачення дикуна (дитини, поета) є водночас глибоко істинним, універсальним.

Завершуючи розмову про альтернативну реальність повісті Хемінгуея і багатьох інших творів ХХ століття, згадаємо також про твори, написані під безпосереднім впливом Хемінгуея, зокрема, повісті "Старий і море" (загалом більшість наслідувачів запозичала у Хемінгуея стиль). Один із яскравих творів радянської літератури 70-х років - книга оповідей В.Астафьєва "Цар-риба". В цій книзі є сюжет виснажливої боротьби людини з гігантською рибою, який багато чим нагадує сюжет Хемінгуея. Але Астафьєв має свідому настанову на притчевість оповіді. "Вона живе у воді. Їй грітись не треба. Це людина на землі мешкає, їй в тепло хочеться. Так чому ж, чому перехрестились їхні шляхи? Ріки цар і всієї природи цар - в одній ловушці"⁵⁷. Боротьба людини і риби у Астафьєва має алегоричний сенс: жадібна людина зазіхнула на більше, ніж здатна спожити, і була покарана. Коли Ігнатович, рибалка, який, зловивши гігантську рибу і потрапивши разом з нею на свої гачки, покаявся у гріхах, риба відпустила його, він врятувався від смерті. В книзі Астафьєва загалом дуже відчутний моралізаторський (природозахисний) пафос. Він всіх героїв проводить крізь випробування природою, і поведінка

серед дикої природи стає лакмусовим папірцем, який виявляє людяність чи нелюдськість. У Астафєва тежякось мірою міфізується природа, наділяється рисами одухотвореної істоти, але це сприймається як художній засіб, що загалом не виводить оповідь за межі реалізму. Астафєв - не епігон Хемінгуей, він створив талановитий, самобутній твір. Але порівнювання цих двох творів дає можливість глибше осягнути міфологічність повісті "Старий і море". Попри всю екзотику Астафєвських сюжетів, ми сприймаємо його художній світ як знайомий, наш (просто віддалений, недосяжний для нашого особистого досвіду). Світ повісті "Старий і море" - інший, це альтернативна реальність, яку кожен може віднайти у собі, але зазвичай лише переборює і зрештою втрачає з нею зв'язок. Третє око, наше ірраціональне бачення, атрофується. Ми стаємо у повному сенсі Номосарієнс.

ПСИХОЛОГІЗМ МОДЕРНІСТИЧНОЇ ПРОЗИ

Психологізм в літературі ХІХ-ХХ століть, який залюбки досліджується численними науковцями, сьогодні неможливо розглядати, оминаючи психоаналіз.

Коли в епіцентрі європейської культури постала рефлектуюча особистість митця, обшири внутрішнього світу людини, які доти лише вгадувалися чи мріяли крізь загадкову пелену, почали стрімко відкриватися. Шлях у глибини внутрішнього світу, яким захопилися митці рубежу століть, активно підтримувався успіхами науки, в першу чергу психології і того відгалуження філософії, яке активно взаємодіяло з психологією.

Історію психологізації художньої літератури варто розпочинати від романтиків (не забуваючи при цьому й їх попередників - митців Бароко): вони підготували ґрунт для мандрівок у космосі внутрішнього світу людини, коли для цього приспіла пора. І все ж саме модернізм відкрив етапреальної, якщо можна так висловитись, психології в літературі. Романтики змогли дати адекватне зображення внутрішнього світу лише в сфері емоцій, того хвилинного настрою, який охоплює митця в момент творення. Загалом же реальна людина почуває себе і сприймає себе далеко не так, як здавалося романтикам. (Зрештою саме психологічна наївність романтиків стала причиною переходу більшості класичних творів романтизму в розряд літератури для юнацтва: сьогодні такі автори, як В.Скотт, Ф.Купер, Р.Стівенсон, Брет Гарт, Майн Рід та інші дорослому читачеві здаються досить наївними.) Черговий етап психологізації літератури здійснили реалісти ХІХ століття, не просто змальовуючи окремі психологічні стани, а макетуючи психологію особистості, показуючи її розвиток чи деградацію. Однак і тут мало кому (ліченим митцям, першорядним класикам світового рівня) вдалося бути вірогідним. Реалісти переконали, що внутрішній світ героя можна сконструювати як правдоподібний лише в тому разі, якщо письменник наділяє персонажа власним, особисто пережитим в царині почуттів, життєвим досвідом. На рубежі століть, коли широку читацьку аудиторію все частіше почали приваблювати чисто спеціальні праці психологів, прийшло розуміння: для психологічного наповнення творчості митець має єдине джерело - свою власну психіку. І саме тому митцям гостро знадобилися дослідження психологів і філософів у галузі психіки індивіда.

На прозу порубіжжя, яка в стильовому плані активно ліризувалася, а в царині змісту - психологізувалася, великий вплив мала філософія інтуїтивізму.

Найвідоміший представник цієї філософії - француз Анрі Бергсон - був філософом, який активно цікавився психологією і значну частину своїх праць створив на межі філософії і психології. А такі його праці, як "Про інтенсивність психологічних станів", "Матерія і пам'ять", "Творча особистість", "Сміх" є більшою мірою психологічними, аніж філософськими. Бергсон досліджує психологічні механізми пам'яті, обґрунтовує ідею неперервності психічних процесів: "...в людській душі є процес постійного розвитку"⁵⁸. Саме ця ідея виявилася надзвичайно плідною для подальшого розвитку психологічної прози: через експерименти В.Вулф, пошуки М.Пруста, відкриття Д.Джойса сформувався певний прийом для найбільш адекватного зображення внутрішнього світу людини - література потоку свідомості. Не можна сказати, що цей досить екстравагантний літературний стиль, яким охоче користуються протягом всього ХХ століття авангардні митці, дає справді адекватне зображення внутрішнього світу людини, але потік свідомості дав можливість митцям розширити палітру засобів для зображення психології героя у найбільш важливому прояві - поліаспектності, багатовимірності, багатозначності і суперечливості внутрішніх станів. Потік свідомості дав можливість здійснити те ж саме, що здійснили натуралісти стосовно зовнішнього світу: дати миттєвий зріз, скопіювати, "сфотографувати" людину зсередини.

Інтуїтивізм Бергсона є логічним продовженням вчень Шопенгауера та Ніцше про світову волю і природні механізми людського життя. Бергсон - палкий і пристрасний апологет природності людського існування і непримиренний ворог технічного розвитку. Як і Ніцше, Бергсон дає негативну оцінку досягненням європейської цивілізації, як і Ніцше, він вважає головною причиною негативного стану життя втрату зв'язків з природою. Але, на відміну від Ніцше, він не шукає уособлених винуватців. Головний винуватець негараздів суспільного життя - розум, самовпевнений всезнайко, якому Європа весь час намагається віддати повновладдя. Саме розум звів на манівці людство, повіривши в його дороговкази. А куди кличе людину розум? "Істина в тому, що розум порадить спочатку стати еґоїстом. Саме в цей бік рине розумна істота, якщо ніщо її не зупинить"⁵⁹. Розум веде до раціоналізації життя, до підпорядкування нормі, правилу, штучно виробленій настанові. Апогей раціонального розвитку - технічний прогрес, який визначає сутність міського життя. Зосереджуючись в містах, людство все далі й далі відходить від природи, втрачає з нею зв'язок, перестає жити за її орієнтирами.

Ми впізнаємо ці думки - ХХ століття їх повторило на тисячі, сотні тисяч ладів. Наприкінці ХІХ століття митці охоче почали мандрувати в незаймані місця природи і оселяти там своїх диваків-героїв, як Кнут Гамсун (повість "Пан") чи Олександр Купрін, автор образу чарівної поліської дикунки Олесі із однойменної повісті, чи співець Півночі як незайманої природи Джек Лондон. На вістрі експресивних викриттів цивілізації народжується Мауглі, це гармонійне і досконале дитя природи. Пізніше Мауглі "виростає" і стане одним із найпопулярніших образів маскультури ХХ століття - Тарзаном, іменем-міфологемою. Тарзан - це міф про людину першопочатків, якою вона перестала бути. Ностальгія за втраченим раєм природного життя, романтична (а отже наївна) віра в те, що рай можна повернути.

Інтуїтивізм особливо важливу роль зіграв в поглибленні розуміння процесу творчості. Поняття "третє око", вживане Бергсоном, стало символом іншого бачення, альтернативного щодо свідомо-раціонального сприйняття світу. "Третє око" - це здатність бачити емоціями, себто відчувати на віддалі

і складати справжню ціну людині чи явищу. “Творчість - це перш за все емоція”⁶⁰. Третє око - це також інтуїція, але не та, про яку багато і часто писали символісти (у них інтуїція пов’язана з релігією і містикою), це інтуїція, що є голосом знизу, підказкою природи, яка охороняє людину і завжди готова скерувати її, в екстремальній ситуації особливо, по найбільш оптимальному шляху (на жаль, людина розучилася слухати голоси природи). Без третього ока неможливе мистецтво - митець мусить сприймати світ не стільки двома очима (ними завжди дивиться на світ розум), скільки третім оком, аби відкрити приховану сутність всього сущого. Без третього ока неможливе також адекватне сприйняття мистецтва.

Поведінка та життєвий шлях героїв творчості Ф.Кафки, Т.Манна, Г.Гессе, Д.Джойса, Е.Хемінгуея, В.Набокова, Д.Апдайка, авторів латиноамериканського роману, В.Гомбровича, В.Підмогильного, В.Домонтовича та багатьох інших прозаїків ХХ століття визначаються не стільки соціальними обставинами чи умовами життя (як це властиво для героїв прози ХІХ століття), скільки ірраціональною сферою, незбагненними силами, захованими від очей людини. Письменники намагаються, моделюючи своїх героїв, зазирнути у світ власного несвідомого, збагнути, що ховається на дні психіки. Часто шлях героя, як, наприклад, у творах Кафки, не має видимого логічного пояснення. Здається, героїв спонукає до дії щось надзвичайне, всемогутнє, невідворотнє. Герої блукають у життєвому лабіринті, шукаючи з нього виходу, насправді ж це блукання у лабіринтах власної психіки.

Ось як розглядає роман Ф.Кафки Е.Фромм з психоаналітичної точки зору: “Процес” Франца Кафки - видатний приклад твору, написаного мовою символів. Як і в багатьох сновидіннях, тут подані події, кожна з яких сама по собі реалістична, але загальна картина при цьому невірогідна і фантастична. Щоб зрозуміти цей роман, його треба читати так, ніби нам розказують сон - довгий складний сон, в якому зовнішні події, що відбуваються у просторі і часі, виражають думки і почуття людини, що бачить сон, в даному разі - героя роману Йозефа К.

Роман починається шокуючою фразою: “Хтось, очевидно, звів наклепна Йозефа К., оскільки, не зробивши нічого ганебного, він потрапив під арешт”.

Цей “сон”, як, мабуть, можна було б сказати, починається з того, що К. усвідомлює себе під арештом, тобто розуміє, що його “затримали”. Що означає “затримали”? Це цікаве слово, з подвійним значенням. “Його затримали” може означати, що поліцейські заарештували його, але це може також означати, що затримався його ріст і розвиток. Звинувачений затриманий поліцією, а організм затримався у своєму нормальному розвитку”⁶¹. Весь шлях героя твору - це усвідомлення несвідомого, важкий і болісний шлях у глибини власної психіки. Так само для автора твору, Ф.Кафки, вся його творчість - це намагання зазирнути у підполи власного “я”, розгледіти, зафіксувати химери, які там причаїлися. Ці химери - дитячі страхи, які з часом були витіснені у несвідоме, але ніколи не полишали внутрішнього світу митця. “Ірреальність хистка, невловима, непідвладна денному розуму і називанню (тому сновидіння так швидко і легко забуваються). Кафка - один з небагатьох митців світу, який зміг наблизитися до ірреального і якоюсь мірою вловити його у свої сіті”⁶².

В мові сучасних літературознавців існують жанрові визначення роману, які є по суті своїй синонімами до поняття “модерністський роман”. Найбільш широко вживане визначення - інтелектуальний роман. Досліджуючи жанр

інтелектуального роману в українській літературі 20-х років, С.Павличко підкреслила взаємозалежність цих понять: “інтелектуальний роман є, як правило, модерним романом зі своїм особливим дискурсом”⁶³. Дослідниця спробувала окреслити його жанрові елементи: “В інтелектуальному романі сама колізія, конфлікт є певною розумовою схемою, якої підкорений розвиток сюжету. Відповідно схематичність притаманна й герою. Інтелектуальний роман байдужий до людських характерів. Вони символізують певні погляди або психологічні стани, а роман є викладом зіткнення цих поглядів або осмисленням цих станів”⁶⁴. Аналізуючи твори, визначені як інтелектуальний роман (романи В.Підмогильного, Є.Плужника), С.Павличко зауважує: “Проблема Підмогильного, очевидно, полягала в тому, що в реальному житті він не знаходив свого героя, тому конструював його. Він давав йому свої думки, розписуючи по ролях свої власні міркування, нав'язав читанням Шопенгауера й французьких романістів, Ніцше і Фройда, наукової періодики й сучасної української літератури. Відтак всі дебати автор веде передовсім з самим собою.

У цьому сенсі герої Віктора Петрова органічніші”⁶⁵.

Отже, “неорганічність” героїв, яка зникає під тиском інтелектуальних розмов, в одному випадку визначається як жанровий елемент, в іншому випадку є рисою, яка суттєво знижує художній рівень твору. Тут схована суперечність, яку варто було б осмислити в кількох аспектах.

Спершу чисто теоретично: чи може бути жанротвірний елемент причиною недоліків твору? “Жанр, - як влучно зауважив колись М.Поляков - кінцевий пункт розвитку літератури”⁶⁶. “Будь-який літературний твір належить до певного літературного жанру, як кожна тварина - до своєї відміни”⁶⁷ - ще більш певну і категоричну формулу запропонував видатний іспанський мислитель Х.Ортега-і-Гасет. Жанр, якщо він вже оформився, стає досконалою спорудою, ідеальним оформленням певного змісту. Звісно, якась балка у конструкції, незважаючи на її загальну досконалість, може прогнати. Однак балки (хоч, можливо, хтось їх і не любить) як такі не є ознакою недовершеності споруди. Якщо якась риса, елемент будови став причиною художніх недоліків, можливо, ця риса не є жанротвірною, а помічені недоліки мають інше джерело.

Інтелектуальний роман - визначення не випадкове. Але варто пам'ятати і про те, що подібним поняттям охарактеризували також драму початку століття (драми Б.Шоу, Г.Ібсена, Г.Гауптмана, Леоніда Андреева, Лесі Українки та інших драматургів). Не оминув цей процес і лірику: потужним явищем поезії ХХ століття є філософська (читай - теж інтелектуальна) лірика. Отже, варто вести мову про інтелектуалізацію літератури ХХ століття.

Чи може інтелектуалізація стати жанротвірним елементом? Чи не краще було б її розглядати на тематичному чи проблемно-ідейному рівні твору? Звісно, можна і так. Але у романі навіть тематика досить часто стає жанротвірним елементом (це спосіб прив'язки твору до родових, а самих епічних основ). Але справа не тільки в цьому. Насичення твору розмовами на філософські і світоглядні теми відбивається на всіх елементах будови. По-перше, страждає сюжет (ті сторінки, які мали бути потрачені на його розвиток і насичування додатковими інтригами, віддаються розмовам). По-друге, психологія героїв деформується (філософська проблематика тисне на сферу емоцій та переживань, які потребують окремого обгрунтування і детального розгортання). По-третє, самі герої непомітно перетворюються на рупори ідей автора, а отже неминуче схематизуються. Нарешті, сама

художня тканина твору втрачає поліаспектність художнього світосприйняття, сплющується (публіцистика і філософія мають свої власні жанри, які хоч і не відділені мурами, але існують за своїми власними законами). Тобто, виходить, інтелектуалізація протипоказана романові? Адже, по суті справи, вона підмиває підвалини жанру, руйнує його зсередини. Митці не можуть не відчувати цього. І тим не менш факт очевидний - література ХХ століття стрімко інтелектуалізується. Чим це пояснити?

Нова жанрова форма виникає на перших порах як порушення в будові відпрацьованих романних форм.

На той час, коли почалося формування модерністського роману, традиційний романний жанр, який досяг свого апогею в період реалізму, знаходився у стані кризи. Підсумовуючи полеміку про кризу роману, Ортега-і-Гасет писав у 20-і роки: "Існує певна кількість можливих романних тем. Видобувачі першої черги без особливих зусиль натрапили на нові брили, нові образи, нові теми. Сьогоднішнім трударям випадає, натомість, розробляти дрібні й глибокозалеглі кам'янисті жили"⁶⁸. На початку століття вже почала впадати в око повторюваність, набридлива одноманітність романних тем. Саме на цей час припадають перші маніфести європейських прозаїків, які були спрямовані на руйнацію важливих жанрових елементів роману. Найперше - це боротьба з сюжетністю (її своєрідна кульмінація припадає на діяльність не романіста, а драматурга Б.Брехта, але це теж не випадково: драма переймається сюжетом ще більш пристрасно, ніж роман). Такий романний монстр, як багатотомний твір М.Пруста "У пошуках втраченого часу" - це апологія безсюжетності. Послаблена сюжетність - характерна риса багатьох прозових творів В.Вулф, Ф.Моріака, Д.Джойса, Ф.Кафки, І.Буніна і багатьох інших прозаїків початку століття.

Здається, це парадокс: як можна руйнувати сюжет, який є, практично, стрижнем жанру? Чи не означає це - руйнацію самого жанру? Без сумніву, означає. Традиційний (на початку століття традицією втілювали реалістичні романи) жанр справді руйнувався, і в цей період далеко не всі спроби написання нового роману були вдалими. Але саме через руйнування традиційних елементів відбувався прорив на нові обшири творчого пошуку. Руйнуючи сюжетну основу, митці водночас відшукували компенсаційні елементи, які починали виконувати функцію сюжету. Напрругу подієвості змінювала напруга у зіткненні світоглядних позицій. Зміщувався акцент від події (яка завжди є тою чи іншою мірою життєподібною) до її авторського сприйняття. Суб'єктивізація оповіді відкривала шляхи для будь-яких умовних форм: якщо акцентується внутрішній світ, дається воля уяві, фантазії, отже неминуче актуалізуються умовні форми. Роман початку століття активно шукав не у тій самій тематичній рудні, про яку згадував Ортега-і-Гасет, і котра на той час відчутно вичерпалась, а в іншому місці, намагаючись відкрити нову, на цей раз практично невичерпну рудню: внутрішній світ митця.

Не випадково радянські дослідники (О.Чичерін, Л.Гинзбург, Т.Денисова і багато інших) прив'язували роман до реалізму. Хоча за цим процесом стояла ідеологема реалізму як прогресивного мистецтва і - відповідно - соц.реалізму як мистецтва всіх мистецтв, методологічно і теоретично цей зв'язок був чітко продуманий. Роман - апогей розвитку епічних жанрів, і апогей цей припав на розквіт реалістичного мистецтва. Зв'язок глибокий і неминучий: епос прикріплений до зовнішнього, об'єктивного світу, він прагне об'єктивувати

зображення, наблизитись до історичного буття нації і людства. Чичерін у своєму дослідженні жанру роману-епопеї стверджував: “Але роман-епопея виникає як твір реалістичний і приналежний вповні зрілому реалізму”⁶⁹. Він детально пояснював, чому такі довгі прозові твори, як “В пошуках втраченого часу” не можна вважати романами-епопеями: романи Пруста дають надто суб’єктивну версію світу, вони написані не у згоді з епосом, а наче в полеміці з ним.

З іншого, боку, не варто забувати, що об’єктивної картини світу Пруст, на відміну від Толстого, ніколи і не збирався пропонувати читачеві. Якщо Толстой мав настанову на створення саме роману-епопеї (він міг тримати в голові інше визначення, але орієнтувався на ту жанрову форму, яка в сучасній йому літературі цілком вималювалась і навіть відшліфовувалась: романами Діккенса, Бальзака, Флобера, Стендаля, Достоевського), то Пруст намагався створити цілком нетрадиційну романну форму. Художні прорахунки цього твору (радянські дослідники цілком слушно їх підкреслювали, до речі, досить критично оцінює цей твір і Ортега-і-Гасет) - це зворотний бік його досягнень. Не було б романів Пруста з їх недоліками, не було б і роману ХХ століття з усіма його досягненнями. Треба було зрозуміти, що сюжет - це той жанровий елемент, який забезпечує творові розважальність (саме за подіями сюжету читач стежить з найбільшою увагою). Якщо ж письменник хоче, аби розважальність посунулась на другий план, давши місце інтелектуальному зусиллю чи складному психологічному співпереживанню, він мусить відволікти читача від сюжету. Зрештою - навіть зруйнувати його. Можливо, спершу втратити на цьому експерименті, але зате відкрити нові горизонти для пошуку.

Сюжетна послабленість прози ХХ століття послідовно плекалась ажно його середини. Найбільш ефективною заміною сюжетності став такий цікавий і внутрішньо напружений спосіб зображення, як потік свідомості. Далі, після чергової дискусії про занепад жанру роману, починається період активного прищеплення до слабосюжетного модерністського роману посилено сюжетних романів масової літератури. Формується такий жанровий різновид, як, скажімо, роман У.Еко “Ім’я троянди”. Це, без сумніву, інтелектуальний роман: він ущерть насичений філософією, містикією і власне інтелектуальною грою. Але він суттєво відрізняється від інтелектуальних романів першої половини ХХ століття: романів Т.Манна, Ж.П.Сартра, А.Камю, Г.Гессе та інших. Роман У.Еко має напружений сюжет детективного і водночас пригодницького типу.

В цьому плані можна говорити про своєрідне повернення до досвіду Достоевського, який теж поєднував ускладнений психологізм з напруженою сюжетністю. Але насправді тут мають місце чітко окреслені етапи розвитку однієї тенденції (всі явища в межах тенденції типологічно споріднені): все це різні етапи пошуку способів об’єктивізації суб’єктивності і суб’єктивізації об’єктивного світу. Якщо сюжет максимально суб’єктивувати (У.Еко добре вмів це робити, спираючись на великий досвід романістів і драматургів ХХ століття), він втрачає свою розважальність. Сюжет не тільки не відволікає від вирішення філософських та інтелектуальних проблем, а й підпорядковується їм. Пошук злочинця - це водночас пошук відповіді на питання про сенс життя.

Але повернемося до жанрових ознак модерністського роману (хронологічно мова йде про першу половину ХХ століття). Інтелектуалізація, таким чином, була неминучим етапом у формуванні модерністського роману. Однак дати модерністському романові визначення “інтелектуальний роман” нема підстав:

поза межами модернізму опиняться численні твори. Інтелектуальність модерністського роману - результат (і водночас першопричина змін) суб'єктивізації романної форми, спосіб прищеплення ліричного витоку до жанру епічного. Хоча, можливо, це здається парадоксом: яка ж лірика в інтелектуалізації? Інтелектуальність завжди тягне за собою раціоналізацію всіх елементів творчого процесу і врешті-решт замикається на тому ж таки епосі, зовнішньому світові. Однак це видимий парадокс, який виникає завдяки тривалому розмежуванню сфери розуму та емоцій, під час якого забулось, що розум, як і почуття, належить суб'єктові, внутрішньому світу людини. Парадокси думки яскравіше демонструють суб'єктивність людини, ніж характер її переживань. Звісно, в тому випадку, коли суб'єктивність "дозріла", сформувалась, коли особистість перестала бути невикремленою часткою колективного організму. Саме на рубежі ХІХ-ХХ століть, коли здатність до рефлексії, рівень самоусвідомлення досяг небувалих висот, почав стрімко збільшуватись суб'єктивний компонент мистецтва. Суб'єктивність шукала і знаходила все нові і нові способи для власної об'єктивізації,

Отже, модерністський роман найперше звільнений притлумлений попередніми жанровими формами потенціал інтелектуальної суб'єктивності. Це відразу потягло за собою зміну іншого важливого жанрового компонента: структуру образної системи і структуру образу-персонажа.

Структура образів традиційного романтичного і реалістичного роману базується на чіткому морально-етичному маркуванні героїв. Завжди всіх героїв можна розділити на дві великі (основні в русі ідей і вирішенні проблем) групи: позитивні і негативні. У романтиків це взагалі полюсна "чорно-біла" палітра (злочинці-демони і доброчинці-янголи), у реалістів вона дещо притлумлена розумінням, що реальна людина ідеальною не буває. Однак реаліст все одно групує героїв за тим самим критерієм: одних він має виправдати і утвердити, інших - засудити, викрити. Одні еволюціонують в бік покращення морально-етичних якостей, інші деградують. І навіть якщо реаліст докладає зусиль, аби знейтралізувати цей поділ, показати кожного героя стереоскопічно і нейтрально-об'єктивно, уникнути цього розмежування не вдалося навіть митцям рівня Л.Толстого. (Л.Шестов, аналізуючи творчість Толстого, блискуче довів: "Толстой не только изображает человеческую жизнь, но судит людей. И судит не так, как должен судить беспристрастный, спокойный судья, не ведающий жалости, но не знающий и гнева, а как человек, глубоко и страстно заинтересованный в исходе разбираемого им процесса"⁷⁰).

У романах модерністів, починаючи вже Гамсуном, Прустом, Вулф, зовсім зникає з поля зору морально-етичний критерій поділу героїв. Досить часто герої модерністських романів ставили читача у скрутне становище, дезорієнтуючи його у звичних морально-етичних правилах поведінки. Ніби вочевидь негативний герой викликає симпатії, а персонажі з негативними вчинками не викликають звичного осуду. В цьому плані знаковий персонаж - Кирпатий Мефістофель із однойменного роману В.Винниченка. Вже саме ім'я засвідчує подібну суперечливість, неможливість зорієнтуватись у ставленні. З одного боку, Мефістофель тягне за собою безумовно негативно забарвлений асоціативний ряд, але з іншого боку - характеристика "кирпатий" знімає демонічну ауру, робить героя симпатичним, навіть в чомусь безпорадним, по-людськи зрозумілим. Пізніше М.Булгаков в романі "Майстер і Маргарита"

розів'є цю ідею до знаменитого Воланда - відверто позитивного Гемона.

В модерністських романах діє психологічний критерій поділу героїв: "одних героїв автор знає зсередини (наділивши особисто пережитим), інших - лише у зовнішніх проявах"⁷¹. Інакше кажучи - одні герої (їх обмежена кількість, частіше один чи два) є психологічно відкритими, відчутними, інші - психологічно закритими. Цей поділ прийшов внаслідок того самого процесу актуалізації суб'єктивного компоненту, про який вже йшлося вище. Письменники почали розуміти, що внутрішній світ іншої людини - *Terra incognita*, і якщо письменник хоче наблизитись до реальної психології, він мусить усвідомити, що для глибокого пізнання досяжним є єдиний внутрішній світ - свій власний. В.Вулф в 20-і роки в статті "Сучасна художня проза"⁷², ставши на захист Д.Джойса, який у багатьох викликав обурення, писала, що письменники попередніх епох, наділяючи героїв почуттями і переживаннями, часто були дуже далекі від реальної людської психології. Вони скоріше моделювали цю психологію як штучний світ, аніж відтворювали справжні, вірогідні почуття. І тільки там, де тканину умовності проривало особисто пережите, читач відчував хвилювання, наближення до реальної психології. Джойс дав блискучий зразок саме реальної психології, і це підтвердив у своєму есе про роман "Улісс" видатний психолог К.Г.Юнг⁷³. Він зрозумів, що "Улісс" є опосередкованим самовиразом, своєрідним відбитком реальної психології автора. Власне, про те, що в процесі творчості головну роль грає реальна психологія автора, писав ще на початку століття З.Фрейд, коли тлумачив процес творчості як сублимацію, тобто реалізацію витіснених у несвідоме потягів. До творчості митця спонукають потужні психологічні механізми. Однак психологізм створеного залежить від виду мистецтва, від типу художнього світосприйняття, від епохи, в яку живе, зрештою, від рівня самосвідомості. Митець, обернений до світу, митець, який не рефлексує і не зазирає всередину самого себе (такого, звісно, важко уявити - це умовно), не створить нічого психологічно вірогідного. Модерністи початку століття - це люди з високим рівнем самосвідомості, люди, які захоплювались психологією і філософією, стежили за відкриттями психологів і використовували їх як орієнтир для напруженого самопізнання. В реальності суб'єктивного світу справді втрачає доцільність морально-етичний критерій. Навіть якщо людина засуджує себе за вчинок (іноді жорстокіше, ніж суд людський), вона ніколи не згодиться з тим, що вона є носієм зла (негативним, кажучи мовою літераторів, героєм).

В згадуваній статті Ортеги-і-Гасета "Думки про роман" іспанський філософ здійснив досі належно не поціновану літературознавцями спробу визначити головні жанрові елементи роману. Найперше він розглядає поєднання дії (за якою - події і сюжет) і споглядання (описи, монологи, роздуми), і робить висновок, що "оскільки дія являє собою лиш механічний елемент, то в естетичному розумінні - це мертвий вантаж, а відтак мусить бути зведений до мінімуму. Але разом з тим, і всупереч Прустові, я вважаю, що цей мінімум обов'язковий"⁷⁴. Тобто йдеться про послаблену сюжетність, яка, на думку Гасета, і повинна бути послабленою. Багато важливішими елементами роману, аніж події, Ортега-і-Гасет вважає герметичність, виокремленість його світу аж до відчуття глибокої провінційності, насиченість "дрібницями" (ефект "шльогого письма") і так звану психологію уяви. Терміни, які пропонує філософ ("роман як "провінційне життя", герметичність, щільне письмо, психологія

уяви) - авторські, вони не використовувались у тодішньому літературознавстві. Кожен з них Гасет детально пояснює. Не напружена подієвість (це - "мертвий вантаж"), а утворення замкненого самодостатнього світу, протиставленого реальності. Щоб читач відчув переселення, занурення (наче подорож у провінцію), аждо повної невідчутності того світу, який його оточує насправді. Всі романи, які мають злободенність і тенденційність, не є вповні романами (не досягають рівня високохудожньої романної форми), оскільки змушують читача виринати із штучного світу і згадувати про буденні прикромці сьогодення. В такому разі твір перестає бути естетичним явищем. Щоб штучний світ набув вірогідності, рельєфності, достовірності, його треба наповнити дрібними деталями, неспішними описами, фактурою, що викликає ефект присутності. Це зовнішність створеного світу, його оформлення. Внутрішньо ж він мусить бути психологією уяви. Останнє поняття найбільш загадкове у Гасета і досить плутане. Очевидно, що Гасет має непомильну інтуїцію, але не завжди може знайти необхідний літературознавчий термін (втім, їх і не було). Він відчуває, що романний об'єкт змістився у внутрішній світ митця, але при цьому роман відрізняється від традиційної ліричної прози. Очевидно, що Гасет має на увазі зміну психологізму, кажучи про "психологію можливих душ".

Привертає увагу ось що: Ортега-і-Гасет, який у знаменитій статті "Дегуманізація мистецтва"⁷⁵ безумовно протиставив нове мистецтво і традиційне як елітарне і масове, в розмові про роман намагається знайти спільне між романами різних епох. Однак перелік творів, в яких яскраво відігрався романний жанр, у нього досить короткий: "Дон Кіхот" Сервантеса, романи Достоєвського, "Червоне і чорне" Стендаля, деякі романи Діккенса, Бальзака. Зрештою він наполягає, що справжній високохудожній роман - завжди елітарна література, оскільки є важким для сприйняття. Щоб зануритись у штучний романний світ, треба зробити значне зусилля. Таким чином, він все одно зводить розмову до того ж критерію - елітарне і масове, досяжне небагатьом і досяжне всім. Всі аргументи і надзвичайно тонкі спостереження Гасета сприймаються зовсім інакше, якщо припустити, що йдеться про жанрові елементи саме модерністського роману (він, звісно, має свій дискурс, який можна розпочати і від Сервантеса). Справді: все, назване Гасетом, легко пояснити актуалізацією суб'єктивного компоненту, який шукає засоби своєї об'єктивації. Суб'єктивний компонент, аби органічно вжитись в епіку, мусить знайти таку форму, в якій суб'єкт втрачає ліризм. Він розриває вузькі рамки біографічного ліричного героя, втілюючись, як міфічний Протей, у різні оболонки, але при цьому завжди лишаючись самим собою: психологічним двійником автора.

ФІЛОСОФІЯ В СВІТЛІ ПСИХОЛОГІЇ

Імена Шопенгауера і Ніцше - знакові для європейської культури. Вони не лише представники певних філософських явищ, вони є також назвами важливих для розвитку європейської культури архетипів. В суспільній свідомості ім'я Шопенгауера тісно пов'язане з декадентством, тобто занепадом, песимізмом, пасивністю, асоціальністю, чистим мистецтвом. Ніцше асоціюється з філософією сильної особистості, надлюдина, володаря світу. Власне, це два цілком протилежні образи, які символізують два напрями розвитку культури: пасивно-романтичний, обернений до внутрішнього

світу людини (Шопенгауер) і активний, обернений до соціуму, дієвий, схильний до такої естетики, яка спрямовує мистецтво на втручання у життєві процеси (Ніцше). Обидва філософи виростили на німецькому романтизмі, як літературному, так і філософському, сприйняли його засади. Тому ті явища модернізму, які спонукали до життя ідеї Шопенгауера (символізм) та Ніцше (експресіонізм) - це явища, для яких романтизм є першоосновою, дискурсом. Але вони розходяться по лінії пасивність / активність - власне, у відповідності з двома гілками класичного романтизму - асоціальний, песимістичний романтизм Байрона, Гейне, Едгара По, Лермонтова, соціально орієнтований, оптимістичний романтизм Шеллі, Скотта, Гюго, Пушкіна, Шевченка та інших митців: практично у кожній національній літературі ми помічаємо це розгалуження.

В німецькій філософії ХІХ століття Шопенгауер і Ніцше пов'язані між собою певною роллю – роллю своєрідних розхитувачів підвалин. Обидва починали як здібні філософи, які мають блискучі перспективи, обидва були викладачами філософії (щоправда, їхня викладацька діяльність була нетривалою і не надто успішною), але зрештою уславилися досить скандальним чином. Навіть імідж той ролі, який формувався суспільною думкою як негативний, подібний у Шопенгауера та Ніцше: це не стільки філософи, скільки напівбожевільні літератори (Ніцше зрештою, наче на догоду ворогам, став не метафоричним, а клінічним божевільним). Праці обох не визнавалися за життя, їхня слава починалася як скандальна, а пік цієї слави припав на ті часи, коли ні один, ні другий не могли тішитися нею: Шопенгауера піднесли після смерті, Ніцше - під час тяжкої хвороби. Загалом доля пов'язала цих двох видатних людей багатьма речами. Найперше треба сказати про велетенський вплив, який справив на молодого Ніцше Шопенгауер, тоді ще зовсім маловідомий філософ. Його книга "Світ як воля і уявлення" стала для Ніцше фундаментом у розбудові власної філософської системи і світогляду. Але головне навіть не це. Вплив Шопенгауера на Ніцше був не тільки філософським, а й (можливо, навіть у першу чергу) психологічним: враження було настільки глибоке, що Ніцше здавався сам собі заново народженим. Наче завіса впала з очей і раптом відкрилася істина. "Три речі в світі здатні заспокоїти мене, - написав Ніцше в квітні 1866 року, - але це рідкісні втіхи: мій Шопенгауер, Шуман і самотні прогулянки"⁷⁶. Пізніше він напише працю "Шопенгауер як вихователь", назвою підкреслюючи своє учнівство. Коли пристрасті вгамувалися, і філософію Шопенгауера та Ніцше почали вивчати, Ніцше було кваліфіковано як філософа, що розвинув вчення Шопенгауера про світову волю.

І все ж, попри таку очевидну пов'язаність двох імен, було б помилкою вважати їх представниками одного явища (течії, напряму у філософії чи навіть тенденції розвитку культури). Наскільки притягуються ці імена, настільки вони й відштовхуються. За їх протистоянням - дуже важлива опозиція культури, яка повні розвинулася і втілилася в естетичних і філософських рухах епохи модернізму. Саме ці філософи стали символізувати якісь дуже важливі явища модернізму вже наприкінці ХІХ століття. Саме модернізм зміг глибоко осмислити і засвоїти ідеї, виголошені Шопенгауером і Ніцше, причому поставити їх на міцне естетичне підґрунтя.

В ХХ столітті імена Шопенгауера і Ніцше втратили зв'язок з філософськими і естетичними системами свого часу і стали міфологемами: обидва імені активно використовувалися в суспільно-політичній боротьбі. Шопенгауер,

який увійшов в культуру рубежу століть як “батько декадентства”, був незмінною, постійною мішенню для радянської ідеологізованої науки⁷⁷, філософію Ніцше було тісно прив'язано до фашизму, а її автора багатократно викрито і ошельовано⁷⁸. Мабуть, важко назвати діячів культури, на яких би за часи їх існування у культурі було вилито стільки бруду, як на Шопенгауера та Ніцше (в цьому теж - спільність ролі). Тому не дивно, що вивчення філософської спадщини обох філософів в останнє десятиліття вийшло на якісно новий рівень, а все написане за радянських часів підлягає сумлінному переоцінюванню.

Шопенгауера та Ніцше не випадково називали літераторами: вони справді були філософами-літераторами, звісно, не в тому зневажливому сенсі, в якому вживали це визначення їхні численні вороги. Обидва кохалися на літературі німецького романтизму і наслідували її, обидва багато уваги приділяли стильовим пошукам і намагалися писати філософські праці як витвори літературної творчості. Тому, мабуть, нема нічого дивного в тому, що обидва зробили велетенський вплив в першу чергу на художню літературу. Те, що здавалось передставником класичної німецької філософії (втім, швидше офіційної, ніж класичної) недоліком, обернулося тою якістю, яка зробила можливим, здавалось, неможливе: доступність і привабливість їхніх творів для масового читача. Це не означає, що філософські системи Шопенгауера і Ніцше спрощені чи белетризовані (хіба якоюсь мірою). Літературними головні праці філософів (“Світ як воля і уявлення” Шопенгауера, “Так казав Заратустра” Ніцше) робить яскравий етичний момент. Це не відсторонене філософування вважаного науковця, а пристрасний монолог, діалог, звертання. Філософії обох філософів містять у собі яскравий оцінковий елемент. Можна сказати, що їхні праці іскрають емоціями гніву та екстазу, що вони втілюють не стільки філософську систему, скільки авторське ставлення до світу. Є й спільна домінанта (завдяки якій Шопенгауер став вихователем Ніцше): домінанта викриття. Викриття тотального, масштабного, кардинального - викриття всього і всіх, повний, категоричний присуд європейській цивілізації: це шлях в нікуди, шлях не туди. Ганебний, підлий, жорстокий світ не заслуговує найменшого виправдання. Саме завдяки викривальності філософії Шопенгауер у найпоширенішому варіанті міфічної маски - песиміст і мізантроп, Ніцше - богохульник, жорстокий насильник (“білява бестія”). Суспільство не прощає тим, хто вихоплює ґрунт із-під його ніг (а ці філософи таки вихопили ґрунт з-під ніг європейської іспльноти другої половини ХІХ століття!). Щоправда, обидва філософи мали також позитивну частину програми, те, на що можна зіпертися навзаєм розхитаного, і літератори рубежу століть змогли прочитати не лише негативну, руйнівну, а й конструктивну частину обох філософій.

А тепер слід підкреслити: засади критицизму і позитивні програми у Шопенгауера та Ніцше цілком протилежні. Загалом протилежність цих філософів значно важливіша, ніж спільність, хоча другого на позір ніби й більше.

Почнемо з найдалшого: це цілком протилежні характери. Наскільки Шопенгауер був асоціальний, пасивний, відсторонений (кілька десятиліть фактично жив поза суспільством), настільки Ніцше - соціально орієнтований, активний учасник життя. Шопенгауер - дивак і самітник, він дратує людей своїми звичками і дистанцією, яку завжди тримає. Але не випадково одне із перших визначень, підшуканих для Шопенгауера в таборі тодішніх

матеріалістів-марксистів, - філістер: "схильність до жестикуляції, до розмов з самим собою, пудель, що завжди супроводжував його під час самотніх прогулянок, нелюдимість та інші дивацтва стають підґрунтям для численних анекдотів"⁷⁹. Він справді жив настільки розважливо, настільки безподієво, монотонно, що важко за цією постаттю чехівської "людини у футлярі" завбачити високі ширяння духу. Ніби справді: мізантроп, який і способом життя, і своїми працями демонструє ненависть до людства і людей. І все ж дивакуватість Шопенгауера - це далеко не божевільне горіння Ніцше. Шопенгауер холодний, врівноважений, його стиль не стільки емоційно-гнівний, скільки зневажливо саркастичний. Він ніколи не забуває про дистанцію і міру, ніколи чи майже ніколи не втрачає контролю над собою. Інша справа - Ніцше. Той - суцільний клубок емоцій, постійне напружене коливання від відчаю до екстазу, від палкої закоханості до чорного розчарування. Він не живе, а згорає на очах. Його численні хвороби, які переслідують з юності, - на перший погляд дивні і загадкові, але тепер лікар би непомилково помітив - скрізь і завжди проглядає розлад нервової системи як першопричина всіх хвороб. Коли врешті йому вдалося втекти від світу і життя у своє божевілья, чисто фізично стан Ніцше поліпшився, і він прожив ще більше десяти років (він і раніше міг із передсмертного стану раптом майже цілком одужати). Ніцше прожив яскраве, неспокійне, а внутрішньо - каторжне життя. Він мав надміру чутливу психіку, він сприймав світ настільки загострено, що зносив його як постійну муку. Звісно, він міг досить легко впасти в екстаз, пережити майже безпричинне щастя, але стосунки з людьми давали мало підстав для позитивних емоцій.

Характер забарвлює критицизм Шопенгауера і Ніцше. Вони обидва судять суспільство, обидва виносять категоричний вирок цивілізації, але обґрунтовують свій негатив по-різному, саме так, як це визначилося у стосунках зі світом в їхніх життєвих долях, конфліктом з навколишнім світом. Шопенгауер, перекресливши позитивні цінності світу, уникає змагання з ним, він зневажливо відсторонюється і мурує навколо себе стіну, крізь яку не здатні проникнути ніякі негативні емоції: Шопенгауер ніби глухий до найдошкульніших образ, які звучать на його адресу. Казали: це тому, що він настільки самозакоханий. Але це навряд чи пояснює байдужість до зневаги і насмішок: самозакохана людина чутлива як до лестощів, так і до насмішок. Шопенгауер просто зверхній щодо будь-яких цінностей світу цього. Він сам собі - світ. Його навіть не дуже обходить доля його праць.

Ніцше, на відміну від свого вчителя, не лише кидає виклик суспільству, а й вступає з ним у нерівний бій (кожна його книга - це новий, щоразу дошкульніший удар, якого він завдає суспільству). Але Ніцше не має стіни чи панцира, як Шопенгауер, він постійно відчуває тиск загалу, його негативних емоцій, можливо, якраз невизнання стало найглибшою причиною божевілья Ніцше. В тому конфлікті зі світом, на який він відважився, перемогти неможливо (один завжди програє). Єдиний вихід для борця зі світом - смерть або божевілья (божевілья створило навколо Ніцше той мур, якого йому не дала природа і філософія).

І для Шопенгауера, і для Ніцше головною філософською засадою критицизму є вчення про світову волю. Тут теж філософи кардинально розходяться. Шопенгауер, передуючи вченню Дарвіна про еволюцію природи, створює вчення про світову волю - невидимий всемогутній рушій життя.

Він доводить, що не нам належить воля, не ми контролюємо своє життя. Людина, як і весь світ, починаючи рослиною чи комахою, і завершуючи вищими тваринами, живе так чи інакше, чинить так чи інакше не тому, що так вважає за потрібне чи її змушують обставини, а тому, що так диктує воля до життя. Під волею до життя Шопенгауер має на увазі складний комплекс природних механізмів, які визначають повсякденну поведінку всього живого і загальне спрямування життєвих процесів (зауважимо, що Шопенгауер ще не здогадується про існування в психіці людини несвідомого, хоча зрештою саме на нього скеровує майбутніх науковців). Зараз, після здобутків психології ХХ століття, відкриттів генетики, ми можемо деталізувати і поглибити поняття “воля до життя”. Для Шопенгауера це був швидше здогад, але здогад геніальний. Етичний момент вноситься в філософію тоді, коли Шопенгауер називає світову волю сліпою. Ідею про світову волю, яка визначає життєвий процес, Шопенгауер пов’язав з християнським світоглядом. Природне життя мусить завершитися разом з появою людини: людина покликана жити інакше, не в згоді з волею до життя, а всупереч їй. Якщо людина живе лише у згоді з волею до життя, керуючись природними інстинктами, її життя є бездуховним і нікчемним, воно нічим не відрізняється від життя тварин. “Прокинувшись від ночі несвідомості до життя, воля бачить себе індивідом в якомусь безкінечному безмежному світі, серед численних індивідів, які всі до чогось прагнуть, страждають, блукають; і, наче злякана важким сновидінням, поспішає вона назад, до попередньої несвідомості. Але поки вона не повернеться до неї, її бажання безмежні, її претензії невичерпні, і кожне вдоволене бажання породжує нове. Нема в світі такого задоволення, яке могло б вгамувати її поривання, покласти край її жадобі і заповнити бездонну прірву її серця”⁸⁰. Матеріалістична і позитивістська філософія, послідовним опонентом якої був Шопенгауер, вважає, що життя є найвищою цінністю. “Якби життя саме по собі було благом, і якби йому належала рішуча перевага над неіснуванням, то не було б потреби охороняти вихідні двері буття такими жакливіми ключиками, як смерть і її жахіття. Хто захотів би залишитися в житті, яким воно є, якби смерть не була такою страшною? Хто міг би витримати саму думку про смерть, якби життя було радістю?”⁸¹. Смерть - одне з ключових понять філософії Шопенгауера, завдячуючи йому не в останню чергу Шопенгауера називали батьком занепаду. “Але страх смерті апіорі не що інше, як зворотна сторона волі до життя, яку виявляємо всі ми”⁸². “Смерть - великий урок, який отримує від природи воля до життя, або, точніше, її властивий егоїзм...”⁸³. Якщо людина живе всупереч волі до життя, вона прагне вирватися за межі її володіння і уникнути смерті, стати безсмертною. Для такої людини існує не лише очевидний матеріальний світ, а й інший світ, неосяжний і недосяжний за життя - світ духу. Людина розуміє, що її перебування в матеріальному світі - тимчасове і плінне, а її життя нічого не варте, якщо воно завершиться смертю. Якщо ж людина прагне безсмертя, живе духовним життям, плаєкає свою душу, тоді смерть - це не завершення шляху, а лише етап, перехід до вищої форми існування - до безсмертя.

Для матеріаліста смерть - це зникнення і пов’язаний з ним страх і муки. Смерть - це те, що здатне похитнути будь-який матеріалістичний світогляд. Одна із поширених форм матеріалістичного світогляду - оптимізм. Шопенгауер змусяє оптимізму багато саркастичних філіпик: “І цей світ, що сутолоко змучує і зболених істот, які живуть лише тим, що пожирають одна одну, цей світ, де будь-який хижий звір стає могилою для тисяч інших і підтримує

своє існування цілою низкою мученицьких смертей; цей світ, де разом з пізнанням зростає здатність відчувати горе... цей світ хотіли пристосувати до лейбніцевської системи оптимізму і демонструвати його як кращий із можливих світів. Нісенітниця волаюча!"⁸⁴. Песимізм був послідовно і глибоко виправданий Шопенгауером як найбільш адекватний світогляд. Саме песимізм дає можливість бачити світ таким, який він є насправді, а не через пелену численних ілюзій та оман. Оптимізм дурить людину, він завжди безпідставний, за ним завжди стоїть велике розчарування. Песимізм - це не зневіра, це інша ієрархія цінностей, коли на першому місці стоять не матеріальні, а духовні цінності. Песиміст не має ілюзій щодо можливостей поліпшення соціального життя, але він скеровує людину до свого внутрішнього світу і, як у свій час християнство та інші світові релігії, закликає шукати у своїй душі шлях до Бога.

Шопенгауер критично ставиться до інститутів релігії, вважаючи їх такими жнедосконалими, як і будь-який соціальний інститут чи суспільне утворення. Але він, як ніхто інший, глибоко осяг сутність християнства. Він протиставив старозавітне і новозавітне віровчення, підкресливши, що Старий Заповіт втілює принципово інший світогляд - в основі своєї матеріалістичний та оптимістичний, - ніж Новий Заповіт. Глибока сутність новозавітного християнства (власне християнства, яке розпочинається від Христа) - песимізм у ставленні до матеріального світу. Песимізм і пасивність Нового Заповіту перегукується зі східними релігіями і філософіями. "Новозавітне християнство, етичний дух якого споріднений з брахманізмом і буддизмом і, отже, чужорідний оптимістичному духу євреїв..."⁸⁵.

Ідеї Шопенгауера лягли в основу і філософії, і естетики символізму. Філософію визначає декадентство, песимізм, пасивність, асоціальність. Пригадаємо: творчість символістів наскрізь просякнута сумом, безпричинною тугою, зневірою, ностальгією за чимось вищим, ідеальним. Так, як у Поля Верлена:

Огні мерехтливі
І дивнії мрії
Лягли на поля,
Снують без кінця,
В вечірньому тливі
На заході мріє
Сумує земля.
Початок кінця.
В вечірньому тливі
Там привид багріє
Хтось серце люля,
Якогось гінця,
Пісні сиротливі
І дивнії мрії
Співає земля.
Снують без кінця.

(Переклад М.Лукаша).

Сум і туга не мають причини, вони не породжені втратами чи прикрощами у житті людини, вони притаманні світові як його екзистенція - "пісні сиротливі співає земля". Світ тоне в імлі і тузі, але картина, у цьому світі безумовно песимістична, загалом породжує не зневіру, а ніби кличе до чогось іншого. Захід - як і смерть - це початок кінця, тобто не лише остаточне завершення

чогось, а й започаткування. Привид гінця, який ввижається в призахідному сонці - це віра в посланця з іншого світу, який кличе за собою. Мрії хвилюють людину, але - дивні мрії, бо вони - про інший світ. В цьому вірші Верлена, як і в багатьох віршах інших символістів, чітко проступає філософія двох світів. Все розділено невидимою гранню на "тут" і "там". Тут - сутінки, безпросвітність, сирітство (символ тотальної самотності людини у цьому світі), туга; там - невідомо що, про нього можна тільки мріяти, але це щось високе, ідеальне, духовне. Матеріальний світ - похмурий світ земного, тлінного, духовний світ - це сяючий, білосніжний світ гармонії і безсмертя. Романтики теж поділяли світ на матеріальний і духовний, надаючи другому вищості: це ідея, що базується на християнському світогляді. Але символісти втілили цю філософію в своєрідну естетику. Для них образне зображення світу стало визначитися філософією. Матеріальний світ змальовується умовно, символічно, так, щоб крізь нього міг проглядати ідеальний світ. Зображення прозоре, воно хвилює душу не фактурою зображеного, не його мальовничістю, а тим, що відчувається глибше, поза видимим світом.

Шопенгауер заклад основи і для символістської естетики, оскільки в процесі творчого пізнання світу відводив головну роль інтуїції і спогляданню. Лише відсторонившись від світу, занурившись в об'єкт пізнання до невідчутності себе (так, як це вміли робити східні мудреці, як загалом це властиво естетиці буддизму і дзен-буддизму), можна збагнути його приховану сутність, ту істину, яка криється поза видимим світом. Філософ навіть вважав, що геніальність - це не що інше як здатність перебувати у чистому спогляданні. В хвилини чистого споглядання свідомість звільняється від служби у сліпої волі до життя, стає світлим оком світу, людині відкривається істина: як вважав А.Рембо, "...треба бути ясновидцем і вирощувати в собі ясновидця"⁸⁶.

Шопенгауер, як і романтики, вважав музику вищим, ідеальним мистецтвом. Дія музики, яку в естетичному плані глибоко осмислили символісти, - це дія ірраціональна. Поезії символістів надзвичайно мелодійні, своїм звукописом вони зачіпають раніше, ніж свідомість збагне сутність сказаного.

Ніцше вхопився за ідею Шопенгауера про світову волю, оскільки вона давала відповідь на головне питання: чому життя таке, а не інше? Ї, як вже йшлося вище, на Ніцше справила глибоке враження категорична негативна оцінка європейської цивілізації. Шопенгауер ніби розчухнув завісу і показав світ таким, який він насправді. Але вже у першій серйозній праці Ніцше - "Походження трагедії з духу музики" - починається пошук іншої позитивної програми. Ні новозавітного християнства, ні філософії двох світів, ні апологетики песимізму і пасивності Ніцше не сприйняв, не надав цим важливим засадам філософії Шопенгауера жодної ваги. Натомість його приваблює античність. Саме там, а не в християнстві, він шукає собі опертя і підґрунтя для того, щоб виправдати майбутню руйнацію підвалин європейської культури. Шопенгауер настановив Ніцше на критику релігії, але Ніцше пішов далі, зачепив значно глибше: він дійшов висновку, що християнство - це те перехрестя, на якому збочила європейська культура. Ніцше не кваліфікує волю до життя як сліпу силу. Навпаки, для нього це життєдайне джерело, природа-першопочаток, яка дає людині і людству дороговкази. Треба жити у згоді з природою, бо вона мудра і досконала. Християнство, заповіді якого культивують соціальну пасивність, захист бідних, слабких і німечин, їхнє пріоритетне положення в релігійній ієрархії цінностей, йде всупереч волі до життя. Захищаючи хворих, слабких, німечин, християнство сприяє

погіршенню людської природи і зрештою спричинює деградацію європейської цивілізації. “Я ненавиджу християнство як велике прокляття, як найтяжчу й найгіршу погубу, як інстинкт нелюдської помсти, що не цурається й найбільш отруйних, таємних і нищих засобів, - я ненавиджу його як незнищенне ганебне тавро на всьому людстві!”⁸⁷. Засудження і викриття християнства - це велика життєва пристрасть Ніцше, саме завдяки антихристиянству його філософія тривалий час підлягала суспільній обструкції, саме завдяки богоборству його книги виявилися такими притягальними для широких мас населення. Але помилкою було б приєднати його до марксистів і революційних демократів, які теж в ті часи палко проповідували атеїзм. Пристрасть Ніцше породжена його максималістським характером і загостреною реакцією на недосконалість світу, небажанням змиритися з нею. Це те почуття, яке звучить і в словах Тараса Шевченка: “А до того я не знаю Бога”. Бог виявляється тим єдиним винуватцем, до якого можна і треба звернутися з позовом за численні гріхи людства. Світ надто абсурдний, саме його існування важко виправдати.

Пафос Ніцше і його гнівний критицизм лягли на душу багатьом людям рубежу століть, того часу, коли всі соціальні ілюзії вже було зруйновано, коли вповні вималювався обрис майбутньої технічної цивілізації. Настання нової епохи, ХХ століття, багато хто з митців відчув як настання періоду катастроф, як вихід людства на фінішну пряму, яка веде до загибелі. Ніцше виявився пророком, його викриття з кожним роком знаходили все нові й нові підтвердження. Тотальний критицизм Ніцше, насичений палкими почуттями, послужив поштовхом для стильових пошуків багатьох митців. Похмура, імпульсивна, ексальтована інтонація Ніцше відчувається не лише у творах експресіоністів початку століття, вона розійшлася по всій поверхні літературного процесу. Глобалізація проблем до масштабів людства, відчуття кризовості нової епохи, ревізія засад християнської моралі та етики, схематизація особистості, зведення її до емоційно-вольового центру - ось риси, спільні для творів Ніцше та експресіоністів.

І все ж експресіонізм не можна завершити розмову про вплив Ніцше на європейську літературу. В експресіонізмі втілилася лише негативна, деструктивна частина філософії Ніцше. Його позитивна програма, його концепція особистості, запропонована навзамін викритого добропорядного християнина, послідовно втілилася у футуризмі.

Ідеальний образ Заратустри, створений Ніцше, споріднений з антично-ренесансною людиною, яка є центром всесвіту, царем природи. Не дивно, що цей образ виявився надзвичайно притягальний для всієї європейської культури. Надлюдина, щоправда, часто у спрощеному і звulгаризованому вигляді, - і досі той ідеал, на який заглядається європейська культура, і не лише масова. Надлюдину Ніцше ми знайдемо у творах В.Винниченка і О.Кобилянської, М.Горького і Л.Андреева, Т.Манна і Г.Гессе, Ю.Тувіма і В.Маха, Джека Лондона, Р.Кіплінга, Е.Хемінгуей і багатьох інших видатних митців ХХ століття. Вони є представниками різних стилів модернізму і неоромантизму, але концепція особистості Ніцше так чи інакше виявила себе у їхніх творах.

Символізм і футуризм - принципів опоненти в мистецтві модернізму. Це та бінарна опозиція, яка своїми коренями сягає дуже глибоко. Це той вибір, який вже дві тисячі років стоїть перед Європою і світом в цілому. За естетичними рухами - дві моделі світоустрою. Їх змагання - в основі розвитку, руху європейської цивілізації.

ПСИХОЛОГІЧНІ ЕКСПРЕСІОНІСТИ

Т.ШЕВЧЕНКО ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЕКСПРЕСІОНІСТ

Психоналіз творчості видатних діячів культури - яскрава сторінка гуманітарних наук першої половини ХХ століття. В 10-20-і роки, під впливом праць видатних психологів, в першу чергу З.Фрейда, з'явилися психоналітичні дослідження в українському літературознавстві. Першим об'єктом психологічного аналізу став Тарас Шевченко: не лише тому, що він - яскравий поет, художник. Психоаналітиків приваблювала сама особистість Шевченка, яка своєю ускладненістю, незвичністю долі ніби провокувала читачів шукати щось "за кадром". Зрозуміло, що в першу чергу психоналітики шукали у напрямку, запропонованому З.Фрейдом: незвичні перебіги у формуванні сексуальності в дитячому віці ("едіпів комплекс"), які пізніше витіснились у підсвідомість, в процесі творчості виявляючи себе актами сублімації. Охарактеризувавши дві такі роботи, Соломія Павличко зауважила з цього приводу: "Тему "дорослої" сексуальності Шевченка Халецький (автор статті "Психоанализ личности и творчества Шевченко", 1926 р., в журналі "Современная психоневрология" - М.М.), як і Балеї (автор дослідження "З психології творчості Шевченка", 1916 - М.М.), не заторкував, звертаючись лише до дитячої сексуальності та її впливу на формування Шевченка. Як психоаналітики-професіонали вони обоє добре знали, що будь-яка, навіть "нульова" (користуючись визначенням Василя Розанова) сексуальність, має свої причини. Однак вони не ризикували їх розглядати чи навіть побіжно заторкувати. Шевченкова роль пророка, ікони, святого передбачає асексуальність особистості. Він є чистий і непорочний, як і належить святому. Порушувати табу в цьому напрямі було небезпечно як у 1916, так і в 1926, залишатся так і сьогодні"⁸⁸.

Невдовзі радянська ідеологія наклала табу на подібні дослідження, і це стосувалося не лише Шевченка, хоча його найперше. За багато десятиліть канонізації українська класика стала низкою ідеалізованих особистостей, в яких мало залишилось звичайного людського. І коли на початку 90-х років з'явилася перекладена з англійської книга Г.Грабовича "Шевченко як міфотворець", це на багатьох шевченкознавців і шанувальників поета справило шокове враження. Вперше після значної перерви йшлося про глибокі прощарки творчості поета, аніжті, що сприймалися крізь призму затверділих стереотипів, почала руйнуватися аура надлюдини.

Незважаючи на значний спротив, крига все жскресла: в Україні з'являється все більше літературознавчих досліджень, які спираються на методології, накопичені протягом ХХ століття західною наукою. Психоаналітична інтерпретація особистості митця і його творчості є особливо плідною і вартою широкого поширення в українському літературознавстві. Сьогодні у нас є можливість обійтися без тих крайнощів і скандальних ситуацій, якими багата історія європейського фрейдизму, вийти на новий етап осмисленні класики, поступово позбуваючись численних ідеологем і стереотипів.

Психологія особистості Шевченка і витоки психологізму його творчості можуть розглядатися в багатьох ракурсах. Однак найперше завдання - окреслення тих параметрів, в межах яких варто розпочати пошук. Шевченко як

психологічний тип- найбільш загальний план психоаналізу, проблема, яку можна безболісно вирішити в першу чергу на матеріалі творчості. Творчість - це завжди тою чи іншою мірою об'єктивація особистості. Чим талановитіший митець, тим виразніше, яскравіше він об'єктивує у творчості психологічні особливості своєї індивідуальності.

Концепція психологічних типів увійшла в науковий обіг завдяки дослідженням К.Г.Юнга 1910-30-х років. Незважаючи на те, що Юнг присвятив дослідженню психологічних типів значну кількість праць, не можна стверджувати, що ця проблема знаходилась у центрі його уваги. Значно більше захоплювала Юнга ідея колективного несвідомого та архетипів. Хоча іноді можна почути твердження, що Юнг відкрив психологічні типи, але насправді ця ідея не є відкриттям у повному сенсі слова, адже ще з античних часів був поширений поділ людей за реакціями (сангвініки, холерики, меланхоліки, флегматики). Звісно, обґрунтування цих типів було наївним і досить далеким від психології, але факт існування поділу, причому, поділу саме на чотири типи (хоча загалом існували в історії європейської культури і інші поділи людей за характерами, здебільшого три чи два різновиди: Юнг їх уважно переглядає) засвідчує не випадковість Юнґівської концепції. Юнг поставив на психологічне підґрунтя свого часу те, що завжди існувало у свідомості людей як узагальнення життєвих спостережень. Люди справді діляться на типи, і часто їх поведінка в простій життєвій ситуації яскраво демонструє ці відмінності. Юнг висунув ідею домінуючої функції психіки. Чотири функції (розум, емоції, сенсорика, інтуїція) - чотири психологічних типи. Юнг також вважав, що кожен психологічний типіснує в екстравертному та інтровертному варіантах. Але оскільки в цьому аспекті погляди Юнга еволюціонували і зрештою так і не зупинились на остаточному варіанті, розвиток концепції психологічних типів послідовниками Юнга має досить примхливу історію. Очевидно, що на сьогодні концепцію Юнга треба використовувати в першу чергу як ідею, а не як тверду орієнтацію для визначення психологічного типу конкретної людини. Детального опису психологічних типів Юнг так і не запропонував, постійно підкреслюючи думку, що у чистому вигляді визначені типи трапляються рідко. Загалом його в цій проблемі найбільше цікавив момент поділу не на чотири типи, а на два: по лінії екстраверт/інтроверт. Тут він зробив багато блискучих спостережень і дав цікаві ілюстрації із історії європейської культури.

Сьогодні зацікавлення ідеєю психологічних типів стрімко поширюється завдяки активному використанню в соціальній психології (соціоніці). Ідея ще не вичерпала себе: надто багато залишається питань і проблематичних визначень. З іншого боку, стає очевидно, наскільки осягнення психологічного типу людини є важливим для пізнання цієї людини (не має значення, себе ми пізнаємо чи когось). Психологічний тип, вважав Юнг, це конкретика життя, самоочевидний факт, і саме тому "істина одного є оманомою іншого"⁸⁹. Люди різні. Аби порозумітись, вони повинні глибоко усвідомити, на чому ґрунтується різниця. Людина, у внутрішньому світі якої домінує функція розуму, ніколи не зрозуміє і не погодиться з людиною, у внутрішньому світі якої останнє слово належить емоції. Але якщо вона зрозуміє, що саме визначає її власну ієрархію, і якою буває ієрархія інших людей, вона перестане бути непримиренною у своїй життєвій позиції. Визначення психологічного типу людини - це не навішування ярлика, як декому видається, це відкриття того ключика, з допомогою якого ми здатні осягнути іншу людину.

Психологічні типи яскраво виявляють себе у творчості. Психологічний типоб'єктивується в образах-персонажах, які автор наближає до ліричного героя або загалом позитивно маркує, в домінуючих конфліктах, стилі та інших аспектах творчості. Саме психологічний типоб'єднує різномірну в жарновому, тематичному, ідейному та інших планах творчість у щось цілісне.

Г. Грабович розділив Шевченка-поета і Шевченка-людину (її прояв він знайшов у прозі, листах, "Журналі") і навіть дещо протиставив два образи по лінії пристосованість/ неприємність до світу. Особистості, яка виявила себе в поезії, "властива напружена емоційність, абсолютизація почуття й емоційного сприйняття навколишньої дійсності, яка внаслідок цього цілком або майже цілком поляризується на сакральну й профанну, священну й житейську. У такій найгострішій формі світ і людство діляться на абсолютне Добро і абсолютне Зло. Поет так само розірваний: ...або жертва, ...або мученик, пророк, остання надія своєї нації. Тут немає середини, є тільки апофеоз сакрального й профанного"⁹⁰. Особистість Шевченка в усіх інших проявах - значно поміркованіша. З цією думкою науковця вже полемізувала О.Забужко⁹¹, яка вважає, що Шевченкові загалом ні в яких проявах не була властива пристосованість. Але ми хочемо в даному разі звернути увагу на інше. Грабович визначив домінуючу особистості, втіленої у поезії, як напружену емоційність, і з цим не можна не погодитись. Тонким є спостереження і щодо розірваності зображуваного світу і поета міжполюсами. Однак викликає сумнів думка, що ці полюси - сакральний і профанний світ. По-перше, значно доречніше тут виглядатимуть поняття "природний" (цілісний, гармонійний) світ ("Садок вишневий коло хати") і спотворений людиною ("в раї пекло розвели"). Але розірваність поета не є розірваністю між зовнішніми по відношенню до нього світами, хоча ці світи і поляризуються та настирливо маркуються. Емоційна напруженість не може бути яскраво виявленою в творчості і тотально відсутньою у реальному житті. Очевидно, будь-яка напруга - це справді прояв якоїсь поляризації. Але полюси ці мають існувати у внутрішньому світі митця. "Велика психічна напруга та его, яке страждає від неї, виявляють себе в особливого типу чутливості творчої людини"⁹².

Як відомо, особистість Шевченка почали міфізувати ще за життя. Хоча загалом міф про Шевченка - це ніби, на перший погляд, вигадка, казка, яка співвідноситься з реальною людиною так, як співвідноситься з життям будь-яка казка, саме на міфічний портрет варто найперше звернути увагу, якщо ми хочемо збагнути психологічний тип Шевченка. Народ, який міфізує реальну особистість, нічого не бере зі стелі, не вигадує в буквальному сенсі слова. Щось переробляється, щось дофантазовується, інше гіперболізується, дещо взагалі випадає. Але у цьому перетворенні людини на міф є своя глибока закономірність і виправданість. Реальна постать тут часто фіксується саме у тих ірраціональних вимірах, які недосяжні для спостереження найпроникливішими сучасниками. Отже, міфічний образ Шевченка - це узагальнений образ народного заступника, визволителя з рабства, який міг бути цілком запозичений з народної творчості і, так би мовити, наліплений на реальне ім'я. Але Шевченко корелюється не з месниками типу Кармелюка (хоча його солдатчина та ще й віддалена за місцем могла посприяти і такому варіанту), а з образом козака Мамає. Причому, дві риси привертають увагу: здатність до перевтілень (рапових зникнень і з'явлень), з допомогою якої Шевченко успішно дурив панів, і безмежна доброта, за яку старе й мале

його дуже любило. Що стосується любові до дітей і дітей до Шевченка, то це цілком реальна риса, про яку згадують майже всі, хто знав Шевченка. Що ж стосується здатності до перевтілень, то, здається, до реального Шевченка це не може мати стосунку, що це вже вигадка чистої води. Але не будемо поспішати з висновками. Якщо це й вигадка, то не випадкова, а отже, можна спробувати визначити її джерело. І ще один важливий штрих у міфічному образі. Звісно, як і будь-який народний заступник, Шевченко не міг померти, тому природними є численні перекази про те, як Шевченка не виявилось в труні чи в могилі. Але один момент безсмертя все ж вимагає пояснення, а саме легенда, що Шевченко “нібито перебуває в Сибіру, прикутий до стовпа, що стовп той уже підгнив, а коли згниє зовсім, то Шевченко повернеться до своїх” (13, 316). Якщо врахувати, що Шевченкова творчість була добре znana в народі, можна було б припустити, що цей момент навіяний образом прикутого Прометей із поеми “Кавказ”. Але навіть в такому разі виникає питання: чому жвін прикутий до стовпа? Якось це не зовсім поєднується із характерником козаком Мамаєм: Мамає полонити неможливо саме тому, що він характерник і здатен уникнути будь-якого ув’язнення, як це сталося з ним в романі О.Ільченка “Козацькому роду нема переводу”. Мамай і Прометей в одному образі - це вже щось досить індивідуалізоване, а отже мусить бути дотичним до реального Шевченка.

Якщо від народних міфів перейти до образу того Шевченка, який вимальовується у більшості наукових досліджень, в першу чергу – радянських⁹³, здається, ось тут ми і натрапимо не на вигаданого, а реального, не умовного, а достовірного чоловіка, “поета, борця, людину”, як любили його величати. Справді, радянські (а за ними й не радянські) науковці, як ніде інде, турбувались достовірністю, науковою виваженістю кожного штриха в шевченкознавстві. В очах аж рябіє від імен, назв, дат та фактичних подій. Щоправда, при цьому якимось непомітно відсувається на другий план власне творчість. І не лише творчість. Якщо прочитати підряд кілька навімання вибраних нарисів творчості Шевченка, складається чітке враження варіацій на задану тему. Але головне навіть не в цьому. Важливо, що раптом починаєш за всім фактажем і безсумнівною науковою виваженістю бачити знайомий міфічний образ: “З образом легендарного Прометей асоціюється образ великого Кобзаря, незламного борця за свободу втечолених”⁹⁴; навіть пейзажі Шевченка “пройняті роздумами про життя, про вітчизну, про долю народу”⁹⁵. З одного боку, ніби зрозуміле походження цього образу: він створений на замовлення ідеології. З іншого боку, не може бути випадковим його збіг з тим міфізованим образом, який оформився задовго до ідеологічного замовлення. Водночас, порівняно з народним міфом “науковий” Шевченко вочевидь збіднений: в ньому зникла та мінливість образу (читай: неоднозначність), яку зафіксував народ.

Поки що залишимо міфічний образ, аби повернутись до нього трохи пізніше, і звернемось до реального, з максимальною об’єктивністю змальованого (так, принаймні, здавалось авторам) портрета. Яким бачили Шевченка його сучасники? Різним. Різним навіть зовні, хоча здається, що зовнішність - це та об’єктивна даність, в описі якої не може бути принципових розбіжностей. І все ж за спогадами неможливо визначити навіть зріст: комусь він видався середнім, комусь невисоким, а декому - високим. Про решту рис і мови нема: у кожного автора своя своя палітра, і це зрозуміло. Тим

цікавіше простежити те дещо спільне, яке все ж вживає, попри очевидну суб'єктивність кожного портрета.

Якщо надто різні люди, які спілкувались з Шевченком в різні періоди його життя і мали надто різні сюжети взаємин з ним, на чомусь все ж сходилося, то це означає одне: перед нами важлива риса реального Шевченка. Багато хто з сучасників засвідчив мінливість його вдачі. Можна сказати про цю рису поки що так: людина настрою. В гарному настрої він балакун, душа компанії, всіх зачаровує. В іншому разі - суворий, мовчазний, недовірливий, або й нетерплячий чи причепливий. Два протилежних образи. Ті, хто бачив прояв тільки одного боку, певні, що Шевченко - "задумливий, екзальтований і маломовний"⁹⁶. Інші вважали, що він "надзвичайно балакучий", любить "розповідати смішні пригоди"⁹⁷. Одні вважали, що він з людьми сходиться важко, інші - що одразу. Одним він здавався людиною винятково скромною, іншим - дуже самолюбною. Характер дає про себе знати в реакціях. Іноді досить одного епізоду, який викликав чітку реакцію, щоб скласти уявлення про характер людини. Мабуть, селяни, спілкуючись з Шевченком, мали можливість спостерігати різні прояви його характеру. І чи не тому вони зрештою почали уявляти його як "характерника", що ці прояви інакше неможливо було поєднати в один образ?

В характеристиках сучасників зафіксована та особливість Шевченка, яку непросто класифікувати в психологічному плані. Екстравертна чи інтровертна особистість перед нами? Часом він здається яскравим екстравертом: "У Новопетровському укріпленні Тарас Григорович був душею товариства. Рідко який пікнік чи прогулянка відбувались без його участі, і при доброму настрої не було кінця його жартам і дотепам..."⁹⁸. "Екстраверсія, - писав Юнг, - характеризується цікавістю до зовнішнього об'єкта, співчутливістю і готовністю сприймати зовнішні події, бажанням впливати і бути під впливом подій, потребою вступати у взаємодію із зовнішнім світом, здатністю витримувати штовханню і шум будь-якого роду, а в дійсності знаходити в цьому задоволення, здатністю утримувати постійну увагу до зовнішнього світу, заводити багато друзів і знайомих, втім, не дуже перебираючи...; ...життєва філософія екстраверта і його етика мають, як правило, високо колективістську природу (виток) з відчутним нахилом до альтруїзму"⁹⁹. Здається - викапаний портрет Шевченка. Але прочитаємо тепер про інтроверта: "Він тримається на віддалі від зовнішніх подій, не вступаючи у взаємозв'язок з ними, і виявляє чітке негативне ставлення до загалу, щойно опиняється посеред чималої кількості людей. Чим густіший натовп, тим сильніший його спротив. В великих компаніях він почуває себе самотнім і загубленим. ...Його не можна вважати товариською людиною. Те, що він робить, він робить своїм особливим чином, загороджуючись від впливів збоку. Така людина зазвичай виглядає незграбною, вайлуватою, часто навмисне стриманою..."¹⁰⁰. "Пам'ятаю, однак, же добре, - згадує Василь Лукич, - що Шевченко, подібно як і маляр Мартинов, були задумливі, екзальтовані і маломовні; по півгодини не раз з головою, опертою на руку, пересиділи в веселім товаристві, не мішаючись зовсім до розмови"¹⁰¹. Якщо додати такий багатьма сучасниками зафіксований штрих, як любов до усамітнення, особливо серед природи, то вийде досить яскравий інтроверт.

Очевидно, Шевченко належав до тих людей, які можуть бути, в залежності від стану або обставин, екстравертами чи інтровертами. І в такому разі із

чотирьох головних психологічних типів відпадає два: сенсорний, існування інтровертного варіанту якого вельми сумнівна (сенсорика не пускає людину відвернутись від зовнішнього світу, бо таким чином втрачається джерело істинних знань) та інтуїтивний, якого важко уявити екстравертом (екстравертно орієнтована людина не зможе чути інтуїцію, яка завжди має тихий - глибоко внутрішній - голос). Лишається вибрати поміж емоційним та розумовим психологічними типами, оскільки саме вони часто існують і в екстравертному, і в інтровертному варіанті. А є люди, здатні поєднувати в собі і один нахил, і другий. Розумовий, що знаходиться в верхній частині кола, яке символізує психіку, та емоційний, що розташований навпроти, внизу, психологічні типи - це природні опоненти. Крізь всю європейську культуру проходить сюжет змагання між "головою" і "серцем", яке глибоко усвідомилось завдяки протистоянню романтиків і класицистів. Домінанта розуму у внутрішньому світі визначає світосприйняття, яке виразно оформилось в європейській культурі у численних формах раціоналізму, утопізму, технізації, в канонізації творчої особистості Майстра тощо. Домінанта серця, точніше, емоцій, визначає романтичну модель світу, з постаттю Генія у центрі, з орієнтацією на природність у всіх її проявах. Це різні орієнтації, протилежні вектори розвитку, а тому і непримиренне змагання. Шевченко, як і всі романтики, чудово усвідомлював сутність цього протистояння, і без сумнівів ставав у змаганні на бік "серця". Однією з найцікавіших бінарних опозицій творчості Шевченка є опозиція розумний/ дурень, яку він чітко акцентує вже в "Гайдамаках" і потім не випускає з поля зору протягом всього життя. "Вибачайте... кричїть собі, / Я слухать не буду / Та й до себе не покличу: / Ви розумні люди - / А я дурень; один собі / У моїй хатині / Заспіваю, заридаю, / Як мала дитина" (цитати за виданням, вказаним у списку: 120, с. 67-68). Шевченко обирає собі роль дурня, він не хоче бути розумним у поширеному сенсі слова. Це може означати лише одне: людина погоджується на роль дурня або юродивого ("А я, юродивий, на твоїх руїнах / Марно сльози трачу": "Чигрине, Чигрине...", 205) лише тоді, коли цінності розуму не є для неї цінностями. Насправді дурними у повному сенсі слова є розумні, мудрі, які нібито все знають, але насправді живуть великою оманю, що збиває на манівці і окрему людину, і весь загал. Треба вчитись, але не треба слухати розумних людей, які завжди готові прислужити своїми рецептами і порадами. "Бо невчене око / Загляне їм в саму душу / Глибоко! глибоко! / Дознаються небожата, / Чия на вас шкура, / Та й засядуть, і премудрих / Немудрі одурять!" ("І мертвим, і живим...", 311). Немудрі - це прості, безхитрисні селяни, це діти, це природні люди, це ті, хто має "невчене око" (як тут не згадати інтуїтивізм Анрі Бергсона і його "третє око!"), яке єдине й здатне бачити справжню суть речей і визначати праведний шлях. Звісно, можна подумати, що опозицію розумний/ дурень Шевченко запозичив у романтиків. Але навіть у послідовних романтиків ця опозиція, в залежності від психології носія, має надто різні варіації і акценти. Скажімо, у Гете і Шіллера. Яким би послідовним романтиком не був Гете, цінності розуму для нього завжди дуже привабливі, він не відштовхує їх, а використовує. Шевченко ж внутрішньо опирається, він ніби нутром чує загрозу, яка йде від розуму. Багато хто з сучасників помітив, що Шевченко не дуже любив читати і загалом не здавався начитаною людиною (див. спогади І.Тургенєва, Я.Полонського, М.Й.Микешина у вказаному виданні:

с.336, 337, 342). Оксана Забужко обурюється цим іміджем, вважаючи, що він абсолютно не відповідає дійсності, тенденційний, що Шевченко був найосвіченішою людиною свого часу. Нам це здається іншою крайністю, яка затуляє психологічний аспект особистості. Шевченко ніколи не комплексував з приводу своєї малої освіченості - це факт, адже ніхто з сучасників (навіть ті, хто писав про його неосвіченість) не зафіксував прояву цього комплексу, до речі, цілком природного для людини такого походження і такої освіти, яку здобув Шевченко. Шевченко вів себе абсолютно природно і на рівних зі справді найосвіченішими людьми свого часу. Це означає, що він мав той рівень, який давав йому можливість почувати себе розкуто. Але головне не в цьому. Розумна людина не може бути цілком певною у своїй освіченості. Як правило, дуже освіченими людьми вважають себе ті, кого Х.Ортега-і-Гасет називав вченими неуками ("Бунт мас"). Якби Шевченко належав до людей розумового типу, він би все життя надолужував згаяне в отроцтві і юності і ніколи б не позбувся комплексу недостатньої освіченості. Але як людина емоційного психологічного типу, він не дуже турбується знаннями. Вирішивши написати твір на історичну тему, він не йде у бібліотеку, не вивчає джерела, а згадає дідівські легенди. Причому, не криючись, з полемічною заостренняю наполягає на тому, що саме так і треба писати. Очевидно, що Шевченко не був книжною людиною, якою (тою чи іншою мірою, звісно) є представник розумового психологічного типу. Висока освіченість, ерудованість не будили Шевченкових амбіцій. Він надавав перевагу в життєвій орієнтації "невченому оку", яке бачить значно далі і глибше (так вважав і вже згаданий Бергсон), ніж два озброєних і вчених ока (у Шевченка надibuємо навіть таку вбивчу формулу, як "письменні очі": 396), якими люди більшістю послуговуються.

Загалом природне життя у всіх його проявах завжди викликало у Шевченка розчуленість і екстаз. Багато хто з сучасників помітив, як добре поет чув себе серед природи, як вмів занурюватись у неї, розчинятись, ставати часткою навколишнього світу. А.Костенко, характеризуючи живопис Шевченка періоду заслання, звернув увагу на велику кількість малюнків дерев, причому дуже подібних між собою: "Шевченкові дерева нагадують скоріше всього первісну людину... По-різному варіюється один і той же мотив, одна й та ж ідея - то уламок скелі наліг на стовбур і тисне його донизу, то навпаки: дерево, як гігантський спрут, своїм гіллям та розгалуженням по верху корінням з триумфом насіло на кам'яний хаос..."¹⁰². В цих малюнках в першу чергу сублімується Шевченків спротив, боротьба, але й апологетика природності дуже відчутна. Для Шевченка світ в ідеалі - село чи хутір на мальовничому тлі. Звідси ж - бінарна опозиція місто/село, завжди чітко маркована. Ця опозиція згодом проросте в один з домінуючих мотивів української літератури від Кобилянської, Антонича до Стуса і Ліни Костенко (втім, це домінуючий мотив світового мистецтва ХХ століття). Апологетика природного життя, яку, після деякої перерви, на рубежі ХІХ-ХХ століть вкотре загострив Анрі Бергсон, - це ідея, яку завжди тримає в голові людина емоційного психологічного типу, адже вона є найближчою до природи і гостро відчуває втрату зв'язків з природним життям, відчуває загрозу, яку несе природі технічний прогрес.

Отже, в основі експресивного стилю Шевченка - його емоційний психологічний тип, який визначає перебіг конфліктності, взаємини зі світом, маркери і всі засоби зображення.

Взаємини людини емоційного типу зі світом завжди максимально напружені

і конфліктні. Це пояснюється тим, що емоції дано людині від природи як головний орієнтир для виявлення життєво важливих джерел. Емоції керуються статевим потягом (і керують ним) та інстинктом самозбереження. Вони відчувають “тепло” приязні і “холод” небезпеки. Емоції відгукуються першими на все, що відбувається в навколишньому світі. Вони здатні орієнтувати особистість назовні, але водночас вони можуть визначатись і внутрішніми джерелами, схилати її до самозаглиблення. Чим чутливіша психіка до подразників (вона чутливіша у всіх людей емоційного типу, але чутливість психіки митця значно вища). Отже, емоції миттєво відгукуються на будь-який подразник. Чим більше таких подразників трапляється у житті людини (ще й при тих несприятливих обставинах, які характерні для біографії Шевченка), тим виразніше особистість сприймає світ як ворожий.

Багато було написано про соціальну орієнтованість творчості Шевченка та про його пристрасну зацікавленість темою України. Це цілком логічно для емоційного психологічного типу в екстравертному прояві. Але якщо придивитись уважніше до головних конфліктів його творів, то не можна не відчувати, що соціальний конфлікт - це лише частина більш масштабного і тотального конфлікту - зі світом. Вже у перших творах, цілком природно як для романтика орієнтованих на фольклорні, а отже і національні сюжети, з'являється бажання вийти на ширшу арену, тобто - світову. Ось розділ “Гонта в Умані” в поемі “Гайдамаки”. Конкретно-історичний сюжет, напружена динаміка розгортання подій, і раптом: “Люде! Люде! / Коли-то з вас буде / Того добра, що маєте? / Чудні, чудні люде! / Не спинила весна крові, / Ні злості людської. / Тяжко глянуть; а згадаєм - / Так було і в Трої. / Так і буде” (121). Здається, в поемі нема анічогісінько з того, що могло б викликати, бодай по віддаленій асоціації, образ Трої. І справа тут не в Трої - вона виникла як умовне позначення найдавнішої з відомих міжусобних воєн. Так було. І так буде. Людина воює всю свою історію і воюватиме надалі. “Дурні та гордіі ми люди / На всіх шляхах, по всій усяді, / А хвалимось, що ось-то ми / І над землею, і водою, / І од палат та до тюрми / Усе царі” (520).

Шевченко, як і будь-яка людина емоційного типу, гостро відчуває недосконалість соціуму, оскільки “невчене око” змушує весь час відчувати морально-етичну норму (якими мають бути стосунки між людьми згідно з природою). І тому його обурює не стільки саме по собі кріпацтво, не стільки поневолення України (просто ці аспекти життя найближчі і найчастіше воляють), скільки катастрофічна недосконалість соціального життя. І головне джерело цієї недосконалості Шевченко бачить не в поганому устрої, як більшість його сучасників, а в жадливій недосконалості людини. Малі, сліпі діти, жорстокі, пихаті, заздрісні - ось як часто змальовує поет людей, включно з українцями, навіть в першу чергу українців. І тому “праведно Господь великий, / Мов на звірей тих лютих, диких, / Кайдани повелів кувать” (“Пророк”, 441). Людина цілком заслуговує великої кари. Вона ще недостатньо покарана. Шевченко - людина есхатологічного світосприйняття. Він міряє життя кінцем світу і лише від нього здатен розпочати новий відлік для людства. Спочатку “кривавії ріки” спокути, а потім рай. “Чи буде суд! Чи буде кара! / Царям, царятам на землі? / Чи буде правда межлюдьми? / Повинна быть, бо сонце стане / І оскверненну землю спалить” (“О люди, люди небораки”, 677). Шевченко пристрасно звинувачує людство в порушенні заповідей божих, в розп'ятті Христа (“Фарисей / І вся мерзенна

Іудея / Заворушилась, заревла, / Неначе гадина в болоті. / І сина божія во плоті / На тій Голгофі розп'яла / Межи злодіями": "Неофіти", 568), але водночас не може втриматись від докорів Богові, бо Творець не може не нести відповідальності за своє творіння. Світ настільки не вдовольняє Шевченка, що він здатен позиватись за його недосконалість з самим Богом. "А ти, всевидящее око! / Чи ти дивилося звисока, / Як сотнями в кайданах гнали / В Сибір невольників святих, / Як мордовали, розпинали / І вішали. А ти не знало? / І ти дивилося на них / І не осліпло" ("Юродивий", 582).

Отже, конфлікт не з панами, а зі світом. Ще в ранній творчості це чітко, виразно задекларовано: "И в шитом шелковом жупане, / И серой светы люди злы" ("Слепая", 165). В реальному житті Шевченко вочевидь ігнорував класовий критерій. Він товаришував з аристократами та інтелектуалами, навіть і не згадуючи про їхню "блакитну кров". Його оцінки людей, відбиті, зокрема, у "Журналі", дають цікавий матеріал до цієї теми. Запис від 14 квітня 1858 р.: "Семен познакомил меня с весьма приличным юношею, с В.П.Энгельгардтом. Многое и многое пошевелилось в душе моей при встрече с сыном моего бывшего помещика. Забвение прошедшему. Мир и любовь настоящему" (т.3, с.182-183). 16 квітня: "Несмотря на молодость и любезность, генерал оказался далеко не симпатичным. А обед его, почти царский, тоже показался как-то приторным" (183). 6 травня: "Новый знакомый, несмотря на приветливость, мне не понравился, быть может потому, что он родной брат предателя - киевского Юзевовича" (191). Очевидно, що не сподався новий знайомий з іншої причини, але Шевченко не вмів чи не хоче її пояснювати. Мабуть, про соціальний статус він згадує лише тоді, коли людина не сподобалась. Декабриста називає "отвратительным отцом", бо той мав позашлюбну дитину, про яку, до речі сказати, піклувався. А от в записі від 27 січня 1858 р. ("Николай Петрович Болтни, губернский дворянский предводитель, изъявил желание познакомиться со мною. Я удовлетворил его любезному желанию и не раскаиваюсь" (153) губерньський предводитель дворянства - чудова людина. Шевченко оцінює людей з першого погляду. Він всіх ділить на добрих і поганих, а не бідних і багатих, пануючих і гноблених, як можна було б сподіватись, виходячи з його головної пристрасті - ненависті до кріпацтва і царів. Його характеристики дуже лаконічні і виразні: "Добрейший Сергей Тимофеевич" (167), "мерзавец Демидов" (131). На таке здатна лише людина емоційного типу. Якщо вона не складе свою ціну одразу, то потім буде лише плутатись і розчаровуватись в людей.

Окрема тема - стосунки Шевченка з жінками. Здається, зникло б багато парадоксів і незрозумілих моментів, якби ми подивились на ці стосунки в аспекті психологічного типу Шевченка. Тут зауважимо лише, що Шевченків пристрасний захист у творчості згнєблених дівчаток, його жалість і співчуття до покриток, жебрачок, самотніх матерів є вельми логічним проявом емоційного психологічного типу. Людина емоційного типу керується у стосунках з протилежною статтю не морально-етичними нормами суспільства, а лише почуттями. Така людина здатна на велике самовідречене почуття і виклик суспільству (аристократ здатен одружитись з повією), але у відповідь вимагає такої ж самовіддачі. Будь-яка фальш у взаєминах для неї нестерпна.

І в давніших, і в теперішніх дослідженнях Шевченкового стилю зафіксовано і проаналізовано безліч прийомів і засобів. Найбільш "пошастило" системи віршування (чи не тому, що вона ідеологічно безпечніша, ніжінші елементи стилю?) та фольклорним запозиченням, які чудово підпирали Шевченкову

народність. При достатній дослідженості теми тим не менш привертає увагу парадокс: так і не визначена та домінанта, яка очолює ієрархію засобів і перетворює суму різнорідних елементів на структуру і цілісність.

Стильова домінанта - це не лише формальний засіб (засіб - тільки "поплавок", який функціонує на поверхні текстів і дає себе бачити), він обов'язково мусить бути прив'язаний до глибокої засади творчості, до парадигми, яка є стрижнем творчого шляху. Багато хто з дослідників помітив динамізм, дійовість стилю Шевченка, що "стилістично втілюється у постійній пристрасній зверненості Шевченкового поетичного слова до читача, на якого орієнтовані всі суб'єктні форми вираження авторської свідомості"¹⁰³. Певне, всі шанувальники поета погодяться з тим, що голос Шевченка - це голос пристрасті. Завжди ми чуємо напружену інтонацію, яка, наче звільнена пружина, час від часу раптом розгортається і з силою б'є по рецепторах сприйняття: "Встає хмара з-за лиману, / А другая з поля; / Зажурилась Україна - / Така її доля! / Зажурилась, заплакала, / Як мала дитина. / Ніхто її не рятує... / Козачество гине; / Гине слава, батьківщина; / Немає де дітись; / Виростають нехрещені / Козацькі діти; / Кохаються невінчані; / Без попа ховають; / Запродана жидам віра, / В церкву не пускають! / Як та галич поле криє, / Ляхи, уніати / Налітають, - нема кому / Порадоньки дати" ("Тарасова ніч", 43). Привертає увагу велика кількість авторських розділових знаків: окликів, тире, трикрапок, які посилюють експресію і роблять віршову мелодію нерівною, дуже імпульсивною. Друга риса, яка визначає звучання, - це численні повтори, від фонетичних до синтаксичних, які завжди мають ефект нагнітання чи градації. Не менш очевидним є також настирливе емотивне маркування лексики, що послуговується багатьма засобами, починаючи запозиченими з народної творчості постійними епітетами і завершуючи зменшувальними та збільшувальними суфіксами. Вже цих рис цілком досить, аби визначити стиль Шевченка як максимально експресивний. Це не та експресія, якою ми міряємо емотивність будь-якого художнього твору, порівнюючи його з не-художнім текстом, це експресія, що виділяється на тлі навіть посилено емоційної романтичної та сентименталістської літератури, яка становила контекст творчості Шевченка. Але не будемо голосливими, подивимось уважніше в першу чергу на наскрізні емотивні маркери. Впадає в око велика кількість понять, які позначають посилене переживання, емоцію максимальної інтенсивності: "Очі плачуть, чорні брови / Од вітру линияють, / Серце в'яне, нудить світом, / Як пташка в неволі" ("Думка": "Нащо мені чорні брови", 18). Здається, нема не лише в Україні, але й у всьому світі поета, який пролив би стільки сліз у своїх творах, як Шевченко. Практично у кожному творі (окрім хіба що віршів, стилізованих під жартівливі народні пісні) плачуть герої, причому цей плач досягає максимальної інтенсивності плачу-ридання, не стримує сліз і ліричний герой: "...а Мар'яна / Кризь тин дивилася на те. / Не дивилася, упала / І тязко, тязко заридала" ("Мар'яна-черниця", 143). Ця надзвичайно емоційна картина, в якій передане страждання героїні, підсилюється прямим авторським звертанням до читача: "Дивіться на мене: я виплакав очі" (там само). Отже, ліричний герой - головна дійова особа в цьому дійстві вселенського плачу. "Зажурилась Україна - / Така її доля! / Зажурилась, заплакала, як мала дитина" ("Тарасова ніч", 45). "Лягло костями / Людей муштрованих немало. / А слъоз, а крові? напоїть / Всіх імператорів би стало / З дітьми і внуками, вльопить / В слъозах удов'їх. А дівочих / Пролитих тайно серед ночі! / А матерніх гарячих слъоз! / А батькових

старих, кровавих, / Не ріки - море розлилось, / Огненне море!" ("Кавказ", 305). Сльози проливаються в такій кількості, з такою інтенсивністю, яка абсолютно неможлива насправді.

Очевидно, сльози - це архетиптворчості Шевченка, який своїми витоками сягає найархаїчніших глибин. Сучасний дослідник, аналізуючи творчість романтиків першої половини XIX століття, зауважує: "М.Костомаров також надмірно гіперболізовано змальовує чуттєву сторону ліричного героя... Подібна чутливість, іноді надмірно підсилена, не була просто впаданням в сльози. Це була особлива філософія буття і світорозуміння в українській літературі, де сльози - цілий етичний комплекс, який включає в себе вірність природі (насамперед людській), добродійність, яка народжується із співчуття до інших, моральний максималізм"¹⁰⁴.

У Шевченка, на відміну від інших романтиків, впадає в око неоднозначність маркування образу сліз. Одне з домінуючих значень - це, звичайно, символ страждання. За плачем - біль, негаразди, жорстокість, приниження реального життя. В багатьох випадках сльози маркуються негативно, і це ніби логічно, це не викликає питань. Але одразу, поряд, можливо, не рідше, сльози маркуються виразно позитивно: "А серденько одпочине, поки сльози ллються" ("Катерина", 33). "Може, ще раз помолюся, / З дітками заплачу. / Може, ще раз сонце правди / Хоч крізь сон побачу..." ("Заворожи мені, волхве", 235). В позитивному маркуванні можна виділити два домінуючих прошарки змісту. Плач позначає посилену інтенсивність внутрішнього життя. Це, власне, своєрідний еквівалент життя. Людина плаче - отже живе, реагує по-людськи. Відсутність сліз рівноцінне вмиранню: "Чи я живу, чи доживаю, / Чи так по світу волочусь, / Бо вже не плачу, не сміюсь..." ("Маленькій Мар'яні", 328). Не плакати, не сміятись - це вже не жити, а доживати. Інший позитивний маркер пов'язує сльози з концепцією творчості, виразно романтичної. Щось на зразок "Над вымыслом слезами обольюсь" О.Пушкіна. Поетична натура чутлива, вона мусить бути трохи сентиментальнішою, ніж звичайні люди. Але Шевченко і в цей плач вносить власний штрих: "Мій боже милий, / Даруй словам святую силу - / Людськеє серце пробивать, / Людській сльози проливать" ("Марина", 435). Важлива функція поетичного слова - викликати сльози у читачів. Цікаве поєднання сліз з іншою функцією, яка здається навіть дещо насильницькою: "Людськеє серце пробивать". Очевидно, залізне серце має людина, якщо його важко, але мусово пробивати. В цьому - поклонання поета. Згадується Пушкінське "Глаголом жечь сердца людей", але, знову-таки, очевидна й різниця. Пробити серце - пролити сльози. Омите сльозами серце перестає бути твердим, черствим, воно стає людянішим.

Неоднозначність емотивного маркування сліз є свідченням архаїчного походження цього образу. Очевидно, він має глибоке психологічне підґрунтя, тобто пов'язаний, з одного боку, з індивідуальною психологією автора, а з іншого - має вихід на абсолютну універсальну, первісний образ, в якому кодуються фундаментальні сутності життя. Шевченко і в житті був тонкосльозий. "Тоді Шевченко, - згадував М.І.Костомаров, - несподівано для мене, заплакав і дружньо обіймав мене та цілував" (142). "Нервозність у нього, - свідчив Г.П. Дем'янов, - нерідко виявлялася у хворобливих формах; іноді найнікчемніший випадок змушував його хвилюватися й плакати невтішними сльозами, як дитину" (270). Мабуть, це є яскраве свідчення надзвичайної чутливості психіки, яка з погляду середньої людини здається хворобливою, але, вважав К.Г.Юнг і його учні, які досліджували психіку

творчої особистості, митець завжди балансує над безоднею хвороби. Саме ця надзвичайна чутливість психіки дає можливість індивідуальній психіці контактувати з психікою колективною, крізь образи, запозичені з народної творчості чи нафантазовані вийти на архетипи колективного несвідомого.

Універсальне значення образу сліз пов'язане найперше з національною ментальністю. Здатністю дуже часто та інтенсивно плакати Шевченко наділяє також мужніх воїнів - козаків. "Отак у Скутарі козаки співали; / Співали, сердеги, а сльози лились" ("Гамалія", 183). Плач - розслаблення, а потрібна сила волі, мужність. Очевидно, Шевченко свої найбільш вживані формули спільного та індивідуального плачу-ридання теж запозичив з народної творчості. Але на цю безособову універсалью він накладає яскравий індивідуальний характер. Ї універсалью починає відкривати свої заховані глибини. Чи можна чутливість і тонкосльозість поєднати з силою і мужністю? Кинемо погляд на творчість Шевченка, виклинемо в уяві образ автора. Чи здається він нам слабкою людиною?

Плач архетипно пов'язаний з жіночою сутністю і має в загальному значенні страждання відтінок слабкості, пасивності. Але у Шевченка все трохи інакше. Народ не міфізував би Шевченка як борця, титана, народного заступника, якби відчув у ньому слабку людину. Навіть пунктирний сюжет його біографії засвідчує виключну силу. Не полишає відчуття, що це був прорив крізь грандіозну перешкоду, якесь титаничне змагання мало не з усім світом. Те ж саме пронизує і творчість. Здається, ця людини здатна на нелюдське - переробити світ. Ї тут не можна не згадати ще один архетипний образ його творчості, який починається кобзарем, поступово проростає в пророка, а завершується Месією, розіп'ятим на Голгофі. Образ Христа, на відміну від образу Бога, з яким в автора складаються досить напружені взаємини, скрізь маркується винятково позитивно. У Шевченка не викликає спротиву заповідь "підставити праву щоку замість побитої лівої", якою невдовзі обурюватиметься вся Європа, спровокована Ф.Ніцше. Шевченко приймає апологетику слабкості, бо відчуває в ній якусь іншу силу. Християнство, всупереч античній культурі, яка плекала фізичну силу, скеровує людство на осягнення сили духовної, яка значно важливіша. Осягнути це дуже не просто. Справа навіть не в самому розумінні, а в тому, що воно тягне за собою повну переорієнтацію життя.

Е.Нойманн в статті "Творча людина і трансформація" писав про те, що у творчої людини посилені жіночий виток, який найчастіше "асоціюється з образом матері. Він робить дитину сприйнятливою, відкритою як до страждань, так і до величі і могутності світу"¹⁰⁵. Жіночий виток творчої особистості Шевченка позначається в першу чергу архетипом сліз. Саме через цей образ відбувається вихід на національну ментальність в її найглибших прошарках.

Але повернемося до стилю Шевченка. Не лише насиченість плачем зумовлює посилену експресивність на семантичному рівні. Ще відчутніше діють на експресивність контрасти. Сльози у Шевченка найчастіше не викликають відчуття слабкості тому, що вони завжди з'являються у супроводі антагоніста - сміху. Сміх / сльози - це провідна бінарна опозиція стилю Шевченка. Сміх на тлі сліз теж маркується по-різному. Іноді негативно: "Обідрана, сиротою / Понад Дніпром плаче; / Тяжко-важко сиротині, / А ніхто не бачить... / Тільки ворог, що сміється... / Смійся, лютий враже!" ("До Основ'яненка", 59). Хоча і "сиротина", і насамоті плаче, але загальний тон картини не жалісний.

Сердитий вигук “Смійся, лютий враже!” створює відчуття динамічного втручання заступника знедоленої сироти. Позитивне маркування сміху на тлі сліз трапляється частіше: “О!.. Сміється і ридає / Уся Україна!” (“Великий льох”, 280). У звертанні до Гоголя Шевченко визначає роль поета: “А ми будем / Сміяться та плакати” (237). Сміятися і плакати - жити, жити яскраво, інтенсивно. Слабкість, яку містять в собі стан плачу, знейтралізовується силою, яка глибинно притаманна сміхові.

Емоційна яскравість і глибина почуттів, їх контрастність, оксиморонність, гіперболічність і безліч засобів посилення експресії, які є окремою темою, поєднуються у справді надзвичайно, винятково експресивний стиль. Отже, є всі підстави шукати загальні джерела цієї експресії, маючи на увазі, що традиційне пояснення не може нас задовольнити. Скажімо, Шевченко справді ненавидів кріпацтво, і будь-який його прояв викликав у нього посилені емоції. Тоді зрозуміло, що кожен твір на таку тему буде посилено експресивний. Але варто порівняти творчість Шевченка з творчістю сучасників, які не менш, ніж він, ненавиділи кріпацтво і гноблення, щоб зрозуміти: навіть дуже болюча тема не здатна втримувати емоційність творчості на максимальній висоті протягом всього життя. Згадаємо твори російських революційних демократів, які з не меншою пристрастю боролися з кріпацтвом: Герцена, Чернишевського, Некрасова. Часом їхні твори тежажіскрять гнівом та ненавистю, але загальною експресивністю творчості вони вочевидь поступаються Шевченкові. Можна було б і тут ужити традиційне пояснення: мовляв, талант. Однак слово “талант” в такому разі нічого не пояснює, а лише відволікає від суті питання. Очевидно, що тут в першу чергу йдеться не про світогляд і талант, а про певний характер, кажучи точніше - психологічний тип. За творчістю Шевченка виразно постає яскравий психологічний тип. Це, звісно, психологічний тип самого автора, який об'єктивувався в процесі творчості в адекватну форму.

Людина емоційного психологічного типу носить в собі справжнє пекло, у неї завжди існує проблема збування надлишкових емоцій. Конструктивний спосіб збування - творчість. Творчість, яка є результатом сублімації психіки емоційного психологічного типу, має яскраве забарвлення: вона завжди перенасичена гіперболами, алегоричними образами, які унаочнюють емоцію, надзвичайно експресивна. Емоція, прагнучи назовні, завжди виявляє себе наочно: через сміх, сльози, крик, спів, рух (танець, дію). Посилена емоцію у Шевченка здатна викликати дрібниця, - свідчать сучасники. Але насправді тут зв'язок обернений. Емоція тисне зсередини і шукає приводу (зачіпки), щоб вирватись назовні. Стороннім людям така реакція здається неадекватною, але для людини емоційного типу вона природна. Якщо емоції не матимуть відтоку, вони зруйнують психіку. Збувати емоції (чи в творах, чи в домашніх скандалах) - це примус інстинкту самозбереження.

Якщо підсумувати все сказане про стиль Шевченка, ми отримаємо парадоксальний результат: його творчість органічно вписалася б в експресіонізм початку ХХ століття. Можна, звісно, обмежитись загальною фразою: мовляв, геній випередив свій час. Але можна і подумати. А.Макаров, досліджуючи творчість доби Бароко, знайшов паралелі з мистецтвом ХІХ-ХХ століття: “Розкута фантазія “темних” і складних поетів і художників Бароко перегукується з фантазмагоріями ХІХ й ХХ століть. Особливо з поетичними “химеріями” Шевченка, Франка, Лесі Українки”¹⁰⁶. Можна кожного разу казати: хтось випередив свій час. Можна інакше: ніхто нічого не відкриває,

а лише повторює добре забуте старе. Але це романтичні формули, які не прояснюють суті справи. У Юнга є яскравий психологічний портрет середньовічного релігійного діяча Тертуліана¹⁰⁷, який дуже нагадує Шевченка. Справа не в повтореннях, хоча вони існують, не у випередженнях, хоча й для них є місце, справа в психології. Відомий етнолог і структураліст Клод Леві-Строс, досліджуючи психіку первісних племен, дійшов висновку, що “неусвідомлена діяльність розуму полягає в наданні форм змістові і... всі ці форми здебільшого однакові для всіх типів мислення: древнього й сучасного, первісного й цивілізованого”¹⁰⁸. Виявляється, психіка, разом з нестабільністю, мінливістю, індивідуалізованістю, має компоненти, які не змінюються протягом тисячоліть. Структура психіки первісної людини нічим принциповим не відрізняється від структури психіки сучасної людини.

Як ми довели у своєму дослідженні, головні напрями модернізму (символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм) сформувались в результаті об’єктивації в процесі творчості чотирьох психологічних типів (інтуїтивного, емоційного, сенсорного, розумового), як перед тим об’єктивувались в різноманітних культурних актах інтровертна (романтизм) та екстравертна (реалізм) психіка. Талановиті митці завжди об’єктивують у творчості власний психологічний тип, але інтенсивність і тотальність такої об’єктивації залежить від міри самоусвідомлення. Коли самосвідомість спільноти досягає певного рівня, якісь прошарки внутрішнього життя людини стають загальнодоступними. В культурі завжди існували образи, які втілюють той чи інший психологічний тип, і витоком для них завжди була психіка автора. Але тільки на рубежі ХІХ-ХХ століть психологічний типусвідомився настільки виразно, що зумовив виникнення мистецьких методів і напрямів.

У Шевченка безліч перегуків з європейським експресіонізмом початку ХХ століття. Здається, нема жодного засобу з опанованих експресіоністами, відсутнього у Шевченка. Навіть знаменитий калейдоскопізм, зініційований нібито до життя кінематографом, Шевченко активно використовує: згадаємо поему “Гайдамаки”. Сюжет рухається поштовхами, без логічних переходів, від однієї експресивної картини до іншої. Мозаїка яскравих картин, грандіозна панорама історичної події, але не сторонньо-об’єктивована, як в епічному реалістичному творі (“Война і мир” Л.Толстого), а згущено динамічна, суб’єктивно схематизована. У Шевченка завжди панує вираження над зображенням (ставлення до об’єкту панує над його зображенням). А зображення часто екзальтовано перебільшене, схематизоване, окреслене чіткими лініями. Кольори густі, яскраві, контрастні.

Однак було б методологічною помилкою зарахувати Шевченка до експресіоністів або до митців, які випередили свій час, попередивши відкриття митців ХХ століття. Експресивний стиль у літературі траплявся задовго до Шевченка. Очевидно, що і в ХХ столітті він виник не вперше і не випадково. В культурі загалом, в художній літературі особливо, існує типологія діяхронічна, і в основі її найчастіше варто шукати психологію. Люди певного психологічного типу завжди виявляли себе подібно, не змовляючись (як змовляються члени одного об’єднання) і не наслідуючи когось. Шевченко - психологічний експресіоніст, тобто людина, яка схильна до експресивного самовиразу за своєю природою. Особливість його полягає в тому, що він зміг об’єктивувати власний психологічний типзначно яскравіше, ніж більшість його сучасників і попередників.

РЕАЛІЗМ / РОМАНТИЗМ ЯК БІНАРНА ОПОЗИЦІЯ КУЛЬТУРИ І ХУДОЖНІЙ МЕТОД Т.Г.ШЕВЧЕНКА

Логічним етапом розмови про експресивний стиль Шевченка є перехід до проблеми його художнього методу. Щоправда, це окрема тема, яка потребує детального розгляду і дещо іншої методології. Але про її психологічні витоки варто сказати.

У радянському літературознавстві безвідмовно діяла схема, згідно з якою творчий шлях Шевченка в галузі концепції творчості - це рух від романтизму до реалізму. Схема ця була настільки універсальною, що накладалася на всіх митців ХІХ і ХХ століття (в ХХ столітті, щоправда, багато хто рухався до реалізму, переборюючи модернізм, але суті справи це не міняло). Ідеологізована наука покликана була приписати до реалізму всіх повноважних класиків. Бути послідовним романтиком (а тим паче модерністом) і водночас класиком в очах ідеології - річ неприпустима. Зробити будь-якого митця класиком - значить знайти в нього реалістичні тенденції. Схема ця була, звісно, не випадковою: інакше б вона не діяла у таких вражаючих масштабах (фактично суть розвитку світового мистецтва визначалася переборенням романтизму/модернізму і рухом до реалізму). В основі - ідеологема, згідно з якою все мистецтво ділилося на гниле буржуазне і прогресивне пролетарське. Гниле буржуазне спиралося на відсталий романтизм і кризовий модернізм, а прогресивне пролетарське - на реалізм. Шевченко як пролетарський борець і революціонер мусив переборювати романтизм і рухатись до реалізму. Цей стереотипнастільки вріс у свідомість нашого суспільства, що його вилучити звідти важче, аніжміф про комунізм.

Соціальна забарвленість творчості Шевченка вводить багатьох в оману. Він є екстравертно-інтровертною особистістю, і для нього рівною мірою органічні як глибоко інтимні виливи ніжної романтичної душі, так і пристрасні інвективи борця за справедливість, за земний рай, ті слова, які легко можуть піднести на прапор революціонери всіх часів і народів.

Поняття "романтизм" і "реалізм" настільки багатозначні у сучасній науці, що будь-яка розмова, пов'язана з ними, вимагає уточнення значень, які вкладаються в ці терміни. Часто науковці уникають категоріальної визначеності, вживаючи слова "реалізм" і "романтизм" з усім тим віялом сенсів, які нашарувалися над ними за тривалий час використання у культурі. З-за цього виникає багато непорозумінь і безплідних наукових суперечок. Тимчасом як категоріальна чіткість понять є чи не першою ознакою наукової сумлінності. Варто лише згадати, що слова "реаліст", "романтик" ми вживаємо у повсякденній мові як назви людей певного типу, щоб визнати, наскільки важливою справою є категоріальна зумовленість кожного з уживаних понять.

Найбільш дражливим з усіх можливих значень вказаних термінів є категорія художнього методу. Як відомо, значна кількість сучасних українських літературознавців воліють відмовитися від поняття "художній метод": процес вилучення з понятійного апарату сучасної української науки відвертий ідеологем - справа важлива і необхідна. Але, як нам вже доводилося писати, перш ніж відкидати той чи інший термін, треба зважити багато речей.

Можливо, традиційне визначення художнього методу як “сукупності принципів ідейно-художнього пізнання та образного відтворення світу”¹⁰⁹ потребує переосмислення і уточнення, але важливо при цьому пам’ятати: термін лише тоді зайвий, коли нічого не називає або дублює інше поняття. Слово “метод” активно використовується науковцями всього світу у значенні способу чи форми наукового пізнання. Кожна наука за час свого розвитку сформувала низку методів дослідження, відповідно до них виробила різні методології. Але спільним для всіх цих методів залишається їх прив’язаність до наукового пізнання світу, пізнання розумового, раціонального, об’єктивованого, тобто максимально відчуженого від суб’єкта. Але окрім наукового, існує також художнє пізнання світу, коли теж відбувається осягнення важливих сутностей світу, але воно відбувається вже цілком у царині суб’єкта. Художнє пізнання світу - конкретно-чуттєве і глибоко, навіть інтимно-особисте. Пізнання це завжди шлях. Йти можна разом, роблячи спільні зусилля, як у науці, а можна окремо, індивідуально, як у мистецтві. Але завжди треба обирати напрям, ставити собі мету. Метод пізнання у художній творчості не менш важливий, ніж у науці. На думку Г.Г.Гадамера, висловлений у статті “Про вклад поезії у пошук істини”, “стихія мови відкриває універсальний доступ до світу, і в цьому мовному доступі народжуються різні форми людського пізнання”¹¹⁰. “Естетичне пізнання, - писав він у своєму фундаментальному дослідженні “Метод та істина”, - це спосіб розуміння себе”¹¹¹. Але розуміння себе потребує об’єктивації осягнутого ще більш настирливо, аніж осягнення якостей зовнішнього світу: кажучи словами Е.Муньє, “заради зміцнення внутрішнього світу треба вміти виходити за його межі”, “особистість - це внутрішній світ, який потребує реалізації зовні”¹¹². Художнє, або естетичне пізнання - так само шлях, так само рух від нерозуміння до розуміння, від неіснування до існування, як і будь-яке пізнання. Специфіка його, відмінність від наукового - в безумовному пріоритеті суб’єкта над об’єктом. Здобута естетичним способом істина є значно більшою мірою річ приватна, ніж наукова ідея, вона завжди життєво важлива для її автора.

Як відомо, полеміка міжреалістами і романтиками у найширшому значенні слова починається ще з античних часів. Згадаємо хрестоматійний у цьому аспекті твір - комедію Аристофана “Жаби”, де Есхіл та Евріпід, знамениті грецькі трагіки, змагаються за право вийти з царства мертвих і отримати нове (очевидно, вже вічне) життя. В аргументах Есхіла й Евріпіда не важко впізнати аргументи романтиків та реалістів всіх часів. Хоча мова йде про сутність і роль мистецтва, за дійовими особами впізнаються також певні життєві орієнтації, навіть характери. Евріпід вочевидь апелює до розуму і логіки. Для нього головний недолік творів Есхіла - недостатня обумовленість поведінки героїв з раціональної точки зору. Він також не сприймає риторичку, піднесений стиль Есхіла, його схильність до яскравих метафор. Хор, посилюючи звинувачення, звертається до Есхіла з закликом: “Ти тримай себе у шорах.../ Щоб бурхливий гнів тебе / За оливи не замчав!”¹¹³. Але Есхіл все одно “палає серцем з досади” і гнівно звинувачує Евріпіда, що той “в лахміття царів одягнув”(там само, с. 433), вивів на сцену і змусив говорити представників соціальних низів і тим самим погано вплинув на мораль загалу. Правдивість, яку декларує Евріпід, для Есхіла є проявом недбальства і розбещеності. Евріпід пропонує виводити на сцену життя таким, як воно є, і тим повчати глядачів, Есхіл хоче дати на сцені щось ідеальне, зразкове, як у характерах (благородні

мужі), так і за формою (бездоганні вірші, спадок від Орфея). Здається, дві цілком сформовані концепції, які надаються до визначення реаліст / романтик. Але це не зовсім той реалізм і романтизм, які протистоятимуть у ХІХ столітті і виставлятимуть один супроти одного ті ж самі аргументи: один тягмие до життя і його наслідування, інший до вигадки, уяви, бажаного, можливого. Хоча Арістофан прокручує багато ґрунтовних рис реалістичної і романтичної настанови у мистецтві, тут ще нема цілісності, завершеності, яка починається із розуміння головного джерела цих суперечностей. Зрештою Арістофан надає перевагу Есхілові, лишаючи Евріпіда у підземному царстві, не тому, що обирає певну тенденцію у мистецтві, а тому, що Есхіла “душа вподобала” там само, с. 456). Співцем кохання мусив би бути Есхіл, учень Орфея, але він чомусь писав лише на героїко-патріотичні теми, що суперечить романтичній настанові, і було б цілком органічним для Евріпіда. Багато настанов Есхіла асоціюються не так з романтизмом пізніших епох, як з класицизмом: він надто доскіпливий до дрібних формальних елементів, надто як для романтика шанує норму і правило (йдеться, звісно, про образи Есхіла і Евріпіда, як їх бачив Арістофан).

Усвідомлення того, що стихійна реалістична настанова у мистецтві (мімезис, наслідування життя) пов'язана з домінантою розуму у процесі творчості, відбулося лише в добу Класицизму. Класицисти - риторичні, як Есхіл, перейняті державницькими ідеалами, орієнтовані на наслідування формально зразкових творів, але як Евріпід, раціоналістичні і логічні, так само проповідують у мистецтві наслідування життя. Остаточне розуміння того, що мистецтво розходить на різні боки в залежності від домінанти розуму чи емоцій у внутрішньому світі митця, відбулося в добу романтизму. Тоді загалом вперше усвідомилось багато дуже важливих речей. “Романтизм, - писав Октавіо Пас, - це бунтівливе дитя, піддає критиці критичний розум, протиставляє часові історичної послідовності час праісторичних джерел, а майбутньому часові утопії - хвилинність пристрасті, кохання й крові”¹¹⁴. Романтики, які зятая сперечалися з класицистами і цілком могли вмити мистецтво міжкласицизмом і романтизмом, чомусь надали перевагу іншій термінологічній парі: ідеальне і реальне мистецтво. Ці терміни прокручують як філософи (найперше Ф.Шелінг), так і митці. Крім того, з'являється кілька синонімічних опозицій (наївне і сентиментальне мистецтво у Шіллера, суб'єктивне і об'єктивне у Гегеля тощо). Кожна знайдена пара додає новий штрих у загальній малюнок, в результаті утворюються дві виразно замальовані моделі. Щоправда, одна, ідеально-суб'єктивне-романтична, промальована більш детально (реалістичну домалюють ті, хто прийде в ХІХ столітті на зміну романтикам, митці, яких би варто назвати вже власне реалістами, адже всі, хто раніше праг до реалізму, далеко не завжди могли стати ними). Ф.Шелінг сформулював цілу низку бінарних опозицій, похідних від антиномії ідеальне / реальне мистецтво: духовне / тілесне, оригінальне / зразкове, прекрасне / піднесене, індивідуальне / колективне, внутрішнє / зовнішнє. Навіть опозицію чоловіче / жіноче Шелінг зміг пов'язати з поняттями реальне / ідеальне мистецтво¹¹⁵. Ще одна важлива опозиція, яку варто згадати - це іронія і патетика. За словами Х.Ортеги-і-Гасета, “на початку ХІХ століття група німецьких романтиків під проводом братів Шлегелів проголосила іронію найголовнішою естетичною категорією... Мистецтво не має права на існування, якщо обмежується відтворенням реальності,

безглуздо копіюючи її. Його місія - створювати уявні світи. Досягти цього можна єдиним шляхом: через заперечення нашої реальності, вивищуючись у такий спосіб над нею"¹¹⁶.

К.Г.Юнг, формуючи у 20-30-і роки концепцію психологічних типів, дійшов висновку, що полеміка, яка простежується в європейській культурі протягом тисячоліть, має психологічні витoki. Він помітив у романтиків відчутне наближення до розуміння психології цього протистояння. "Шіллер, - зауважує К.Г.Юнг, - розглядаючи протилежні механізми, відкриває два психологічні типи, які в його розумінні претендують на те ж саме значення, яке я вкладаю в інтровертний та екстравертний тип"¹¹⁷. Отже, за вічним змаганням романтиків та реалістів криється психологія: оберненість людини чи до самої себе, чи до світу. Екстравертність зумовлює настанову на певну доміную об'єкта над суб'єктом, панування розуму, раціоналізму, соціальну активність, орієнтацію на матеріальні цінності, підпорядкування мистецтва потребам життя, міметичні, тобто життєподібні форми. Наслідувати життя треба вміти, треба довго і наполегливо вчитися, тому ідеальна творча особистість - Майстер. Протилежна у всьому модель світу утворюється завдяки інтровертній орієнтації. Людина, щоб заглибитись у власний внутрішній світ, мусить, образно кажучи, стати спиною до світу зовнішнього, в першу чергу соціального. Для орієнтації у внутрішньому світі розум як поведир безсилий, тут відразу актуалізуються емоції та інтуїція. В шкалі цінностей на перше місце стають духовні потреби. Не держава і спільнота переважають будь-який життєвий вибір, а особистість, окрема неповторна людина. Не обов'язок, а свобода - стрижневі риси позитивно маркованої людини. Мистецтво, отримавши інше джерело творчості, автономізується від життя, дає волю вигадці, фантазії, уяві, тобто спричиняє активізацію умовних форм. Шедеври створює не майстер, а Геній. І так далі. На сьогодні глибоко осмислено у культурі дуже довгу низку синонімічних бінарних опозицій.

Романтизм і реалізм дублюються у філософії змаганням ідеалізму і матеріалізму, в науці - протистоянням природничих та гуманітарних наук, в повсякденному житті - змаганням цивілізації з природним життям тощо. Варто також згадати тяжіння всіх раціоналістичних напрямів до Античності як зразкової епохи, орієнтацію всіх романтичних напрямів у мистецтві на епоху Середньовіччя, точніше, на християнство. В результаті ми отримуємо опозицію, яка в найширшому значенні претендує на назву чи не двох моделей світу, двох типів облаштування людини у світі: антично-язичницьку і християнську. Отже, поняття реалізм / романтизм можна помістити у дуже різні категоріальні ряди, до того ж різних наук. Літературознавцям треба визначитися з тими категоріями, якими вони постійно користуються. У літературознавчих словниках поняття реалізм і романтизм найперше дістають категоріальне визначення напряму у мистецтві певного періоду. Друге категоріальне визначення напрошується автоматично, в контексті загальної тенденції вилучення з термінологічного словника поняття "художній метод": стиль. Однак якщо ми повернемося до суті вже сказаного, мусимо констатувати парадокс: перелічивши велику кількість значень понять романтизм і реалізм, ми досі не вели мову ні про напрям, ні про стиль. Літературний або мистецький напрям - це сюжет у культурі, він завжди є явищем конкретно-історичним. Починати розмову про напрям треба словами "тоді-то і там-то". Коли ми пишемо навпроти слова "романтизм" - "один

з провідних напрямів у літературі, науці й мистецтві¹¹⁸, в європейській культурі кінця ХVІІІ - першої половини ХІХ століття, ми визначаємо одну з можливих категорій цього поняття. Добре, коли ми усвідомлюємо, що це лише одна з багатьох. Якщо ж ми обмежуємось однією, то автоматично утворюємо низку парадоксів: кажучи про напрям конкретного періоду, ми водночас говоримо про романтизм у літературі всіх часів, від античної до сучасної. У переліку сутнісних рис романтизму і реалізму найменше йшлося про літературний напрям чи, тим паче, стиль. Навпаки, більшість означених якостей стосуються світогляду, психології, стосунків зі світом тощо. Звісно, тут окреслюються і найбільш узагальнені концепції творчості, визначена домінанта стилю - в одній моделі йдеться про перевагу життєподібних мистецьких форм, в іншій - про панування умовності. Однак умовність панує в стилях бароко, романтизму і неоромантизму, сентименталізму, символізму, сюрреалізму, експресіонізму, але це суттєво різні стилі, і стилями ці поняття можна назвати тоді, коли ми зробимо важливі уточнення щодо домінуючих формальних засобів. Те ж саме стосується стилів, які визначаються життєподібними формами: класицизм, просвітницький реалізм, критичний реалізм, натуралізм, соціалістичний реалізм, неореалізм - це споріднені, але суттєво різні стилі. Таким чином, міжпоняттями напрям і стиль треба поставити те слово, яке є для них визначальною категорією. Напрямок - це мистецький чи літературний рух, зумовлений певною світоглядною і мистецькою метою. Стиль - це наслідок об'єктивації цієї мети у мистецьких формах. І стиль, і напрям чимось ініціюються, щось передує і тому, і другому. Так само, як життя передує мистецтву (це не означає - керує, підпорядковує), а зміст - формі. Не варто вигадувати колеса, якщо воно вже є. Існує поняття, яке вже давно функціонує в науці, - художній метод. В основі його - романтичний чи реалістичний вектор інтенційності творчої особистості. Найширше значення понять романтизм і реалізм у вітчизняному літературознавстві - це типи художнього світосприйняття. Таке категоріальне визначення нам теж необхідне: ми повинні зафіксувати найзагальнішу позачасову спільність, вертикальну типологію романтизму і реалізму. Тип художнього світосприйняття об'єктивується у мистецьких формах конкретно-історичного часу. В певну епоху, в певній національній чи ряді національних культур він виявляє себе у художньому методі і стилі. Напрямок - це форма організації літературного процесу. Щоб виник напрям, треба, аби низка митців створила якусь кількість творів на певних естетичних засадах. Художній метод формує концепцію творчості, і відповідний художній стиль. Художній метод - це в першу чергу психологія і світогляд, які визначають роль мистецтва і психологію творчості. За кожним художнім методом стоїть людина, яка ставить перед мистецтвом ту чи іншу мету. За романтизмом як методом стоїть людина-романтик, яка усвідомила свою зорієнтованість на внутрішній світ і цінності духу. За реалізмом як методом стоїть людина-реаліст, яка свідомо вмонтовує себе у соціум і його процвітанням міряє роль мистецтва.

Наприкінці ХVІІІ століття романтизм усвідомив себе, ще через півстоліття той самий акт здійснив реалізм. Полюси оформилися і увиразнилися до повної ворожнечі. Тепер митець мусив робити виважений вибір міжцими полюсами, причому йшлося не лише про мистецькі форми чи мотиви, а про саму долю митця. Якщо і один, і другий полюс сприймався ним як крайнощі, якщо митець усвідомлював, що автор як суб'єкт творчості є водночас його естетичним

об'єктом, відбувалося органічне з'єднання романтизму і реалізму, тобто утворення ще одного художнього методу - модернізму. Реалізм, романтизм, модернізм - типи художнього світосприйняття і водночас художні методи та стилі. Романтизм оформився через сходинки бароко / сентименталізм і універсалізувався в XX столітті як неоромантизм, реалізм пройшов через етапи класицизму і просвітницького реалізму, досяг апогею в натуралізмі. В XX столітті модифікувався у неореалізм та соціалістичний реалізм. Модернізм сформував чотири методи - символізм/ імпресіонізм (в літературі імпресіонізм - стильова течія символізму, у живописі - навпаки), експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, і виявив себе в розмаїтих стильових рухах, похідних від названих методів. Постмодернізм - модифікація модернізму в наступній епосі.

Історія літературних та мистецьких напрямів, методів і стилів не випадково починається від доби Бароко. Для того, щоб типхудожнього світосприйняття в процесі його об'єктивації став художнім методом, зініціював напрям і стиль конкретного часу, потрібен якийсь рівень самоусвідомлення. Бо будь-яка еволюція, вважав П.Тейяр де Шарден, - це "зростання свідомості"¹⁹. Художній метод і стиль передбачають певну міру об'єктивації суб'єктивного компонента. У народній творчості, цьому єдиному і невичерпному джерелі будь-яких мистецьких форм і засобів, не існує методів і стилів, бо в ній суб'єктивний компонент не актуалізується, недовтілюється, або ж, втілюючись, в процесі побутування підлягає універсалізації. Коли творчість стає глибоко усвідомленим актом, коли актуалізується рефлексія в процесі творчості, митець отримує можливість об'єктивації найширшої палітри індивідуальних якостей. Романтизм і реалізм - важлива (архетипна) бінарна опозиція культури, найглибшим витокком якої є протистояння жіночого і чоловічого, інтровертних та екстравертних психологій. Формування художніх методів і стилів романтизму та реалізму - важливий етапсамоусвідомлення європейської культури, відчутний рух до персоналізації. Найбільша частка суб'єктивного компонента - у модерністських методах і стилях. Сходинки європейської культури від бароко до модернізму - це поступове, але очевидне збільшення суб'єктивного компонента у мистецтві (культурі загалом) і водночас пошуки різноманітних форм його об'єктивації. До бароко в європейській культурі відбувалося природне коливання міжромантичними і реалістичними типами художньої (чи естетичної) свідомості. Можна вести мову такожпро концепції творчості з романтичним чи реалістичним вектором інтенційності.

Міф про торжество реалізму як методу всіх методів настільки глибоко вріс у свідоме і підсвідоме радянських людей, що й досі більшість школярів на прохання назвати реалістів ХІХ століття першим (а часто й останнім) називають Шевченка. Це, якщо вдуматись, неймовірний естетичний феномен: послідовного яскравого романтика сприймають як найпершого (навіть найчистішого) в літературі реаліста! Невже реалізм і романтизм так легко сплутати? Чи настільки могутньою є влада стереотипів, які легко перетворюють біле на чорне і навпаки? Звісно, ідеологія тут попрацювала - нема сумніву. Але складається враження, що масова свідомість в даному випадку не чинила найменшого спротиву. Шевченко - правдивий, як ніхто. Ним можна міряти не лише звичайну житейську правду, а й вищу істину. Романтики ж - це наче казкарі, що вигадують різні заплутані, химерні чи містичні історії, аби розважити читача. Високий трагізм романтизму залишився далеко за межами масового сприйняття літератури, і це, звісно,

не випадково.

Для більш-менш освіченого філолога не існує проблеми романтизм / реалізм Шевченка: тут є абсолютно чіткі орієнтири, багаторазово задекларовані автором. Шевченко, на відміну від багатьох інших романтиків, не писав критичних статей і літературних маніфестів, але він активно, посилено рефлексує, і сліди цієї рефлексії знати мало не на кожному творі. Наскрізний мотив творчості, сформульований ще на початку - "Думи мої, думи мої, / Лихо мені з вами!". Віддаючи безумовний пріоритет і в творі, і в творчому процесі, і в мистецтві загалом почуттю (серцю), Шевченко не забуває робити акцент на думках, які є не стільки думанням, скільки заглибленим спогляданням переживання, осягнення його суті. Дума - це стан глибокої зосередженості на власному внутрішньому світі. Цей стан характерний для Шевченка. Тому вже в ранніх творах Шевченко свідомо орієнтується на романтизм як розгорнуту естетичну програму, чітку концепцію творчості. Згадаємо початок поеми "Гайдамаки" (до речі, один з тих небагатьох творів, які часто наводять в числі прикладів шевченкового реалізму):

Все йде, все минає - і краю немає.
 Куди ж воно ділось? відкіля взялось?
 І дурень, і мудрий нічого не знає.
 Живе... умирає... одно зацвіло,
 А друге зав'яло, навіки зав'яло...
 І листя пожовкле вітри рознесли.
 А сонечко встане, як перше вставало,
 І зорі червоні, як перше плили,
 Попливуть і потім, і ти, білолиций,
 По синьому небу вийдеш погулять,
 Вийдеш подивиться в жолобок, криницю
 І в море безкрає і будеш сіять,
 Як над Вавилоном, над його садами
 І над тим, що буде з нашими синами.
 Ти вічний без краю!.. люблю розмовлять,
 Як з братом, з сестрою, розмовлять з тобою,
 Співать тобі думу, що ти жнашептав¹²⁰.

Тут добре видно чітку романтичну парадигму: життя тілесне тлінне і плинне, протиставлене вічним і невмирущим зорям і місяцям, які є справжніми натхненниками творчості. Виливати думу, яку нашептав місяць - це і певне розуміння процесу творчості з романтичними параметрами натхнення, містичної зосередженості на чомусь вищому, і віднесення джерела натхнення за межі суб'єкта творчості (поезія - небесного походження). Далі у вступі поет змодельює суперечку про те, як треба описувати історію. Його опоненти, вчені та розумні, закидають поетові: "Дурень! дурень! / Били, а не вчили. / Од козацтва, од гетьманства / Високі могили - / Більш нічого не осталося, Та й ті розривають; А він хоче, щоб слухали, / Як старці співають"(там само, с.67). Але ліричний герой поеми не зважає на кпини, продовжує гнути своє, легко згоджуючись на роль дурня: "Ви розумні люди - / А я дурень; один собі / У моїй хатині / Заспіваю, заридаю, / Як мала дитина"(с.67-68). Отже, вибудовується вже досить довгий синонімічний ряд: усвідомлено пріоритет емоцій і почуттів над розумом, процес творчості як виливання найглибших переживань, суб'єктивність, неканонічність тощо. Згадаємо і передмову,

іронічно віднесена в епілог поеми, де висловлено позицію щодо історичності власного твору: "Дід мій, нехай здоров буде, коли зачина розказувать що-небудь таке, що не сам бачив, а чув, то спершу скаже: "Коли старі люди брешуть, то й я з ними". Правдивість, ця знакова настанова реаліста, тут іронічно вивернута і спародійована: "Бачимо, бачимо, що одурив, та ще хоче і одбрехатися!"(с.132). В сенсі, який вкладає в це слово реаліст, історичне полотно Шевченка - брехня, але Шевченко не соромиться в мистецтві саме "брехати" - це цілком логічно для ролі дурня. Брехня полягає у тому, що козаки з історичного минулого постають із могили в буквальному сенсі слова (фантазмагорична картина!) і ведуть розмову з ліричним героєм, у тому, що серед історичних осіб діють вигадані, що в історичний сюжет вплітаються епізоди, про які неможливо знати напевно тощо. Брехнею реаліст називає вигадку, фантазію, уяву, намагаючись таким чином дати певну оцінку такій настанові, дурнем - людину, яка слухає серця всупереч тверезому глузду і життєвій вигоді. Шевченко це чітко усвідомлює, бачить протистояння збоку і без сумніву обирає романтизм. Якщо уважно перечитати твори Шевченка в хронологічному порядку, то не важко відчутти, що навіть ранній романтизм не був стихійний, що це результат свідомого вибору. Протягом життя цей вибір знову і знову переосмислюється, але не тому, що поет мав намір поміняти цінності місцями, а задля поглибленого розуміння власної життєвої позиції і концепції творчості. Шевченко ніде ні в чому не зраджує романтизм, не відступає від нього ні на йоту. Стихійний романтик, який написав свої твори під впливом літературної моди, може еволюціонувати в бік реалізму, особливо якщо він реаліст за життєвою позицією. Свідомий романтик ніколи не перетвориться на реаліста: такий вибір можна зробити лише раз у житті, бо він не простий і не легковажний. Той, хто вибрав романтизм, з самого початку знав про ті стосунки зі світом, які неминучі для апологета духу. Але існує щось вище за цінності матеріального світу, і той, хто це зрозумів, вже не зможе поставити на перший план соціальні проблеми. Шевченко ніде не виявив наміру відтворити реальну, об'єктивну картину соціального життя свого часу. Він знає, який світ насправді, але йому важливіше не описувати його, а нагадувати всім, про те, що світ не такий і яким він має бути.

У Шевченка - безліч ліричних шедеврів, які яскраво втілюють світовідчуття послідовного романтика. Ось один з них:

Чого мені тяжко, чого мені нудно,
Чого серце плаче, ридає, кричить,
Мов дитя голодне? Серце моє трудне,
Чого ти бажаєш, що в тебе болить?
Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш?
Засни, моє серце, навіки засни,
Невкрите, розбите, а люд навісний
Нехай скаженіє... Закрий, серце, очі.

Романтична опозиція індивідуальність / загал експресивно загострена. Романтичний герой з його пристрасним бажанням до вільного природного життя постійно наштовхується на пекельний світ, створений навісним, скаженим людом. Людей спалює жадоба, ненависть, заздрість, з'їдає рабська залежність. Поет зі своїм зболеним серцем - самотній всесвіт у бездушному світі. Образ серця-дитини, яку заколихує мати, аби приспати навіки і так сховати від злого світу... скільки в ньому найглибшого трагізму,

невимовного болю, самотності, зневіри...

У Шевченка мало типово романтичних сюжетів з вигаданими, химерними, містичними подіями (хоча містичні твори трапляються протягом всього творчого шляху - про один з них, вірш "Якось-то йдучи уночі" - писала О.Забужко в дослідженні "Шевченків міф України"). Причина в тому, що у нього завжди вираження панує над зображенням. Події і сюжетів мало, почуттів багато, над міру. Почуття тисне на сюжет, схематизує, спрощує його, перетворюючи на мозаїку яскравих експресивних картинок. У Шевченка нема пригод, мандрів, екзотичних країн та іншої типово романтичної атрибутики: це для нього надто легковажно. Він надто трагічний, надто перейнятий долею неправедного світу, аби розважати читача. Парадоксально, що при такому посиленому трагізмі Шевченка ніколи не полишає іронія і самоіронія, цей універсальний спосіб самопізнання. Іронія - супровід і результат рефлексії. Реаліст, аби переконати читача у правдивості зображеного світу, може бути скільки завгодно смішним, але не іронічним: іронія піддасть сумніву будь-яку достовірність, вона є проявом поліаспектного сприйняття світу.

Якщо вибрати найбільш невігаданий, найменш романтичний твір Шевченка (наприклад, із російськомовної прози) і спробувати читати його як реалізм, ми змушені будемо констатувати безліч недоліків. Якщо будь-який твір Шевченка назвати реалістичним, треба одразу погодитися на його низьку художню вартість. Справді-бо: жодного переконливого образу, типового для свого часу, наділеного яскравими індивідуальними рисами зовнішності і психології, ніякої соціальної детермінованості характерів, ні еволюції, ні деградації героїв. Все існує міжполюсами добрий / поганій, все узагальнене настільки, що не тримається ні часу, ні історичного місця. Всі Оксани і Катерини, і в поемах, і в повістях, - чорнобриві та кароокі красуні, всі чоловіки - негарні, але мужні, добрі серцем і простодушні козаки. Навколо них - бездушний аморальний загал. Шевченко любить кожну окрему людину, співчуває їй, з усім серцем захищає її, але ніколи не оспівує цінності загалу. Його національна ідея є типово романтичною боротьбою за звільнення, всі борці за незалежність - це яскраві романтичні герої.

СОН ЯК АРХЕТИП ТВОРЧОСТІ Т.ШЕВЧЕНКА

Психоаналітична інтерпретація творчості Шевченка - цікава сторінка сучасного українського літературознавства. Однак поза увагою дослідників майже залишився саме той матеріал, який в першу чергу стає об'єктом посиленої уваги будь-якого професійного психоаналітика - це сновидіння.

Численні записи, зроблені у щоденнику Шевченка про власні сновидіння (нагадаю, що свій "Журнал" Шевченко вів протягом короткого часу, і тому інформація про світ його справжніх сновидінь дуже обмежена), свідчать, що у внутрішньому світі поета сни посідали визначне місце. Шевченко, у згоді зі своїм часом, максимально раціоналізує тлумачення сновидінь: "С недавнього времени мне начали представляться во сне давно виденные мною милые сердцу предметы и лица. Это, вероятно, от того, что я об них теперь постоянно думаю"¹²¹ (4 июля 1957). Втім, часто такі пояснення не спрацьовує, і Шевченко мусить констатувати суперечність: "Говорят, о чем

наваю думаєш, то и во сне пригрезится. Это не всегда так. Я, например, Аркадия Родзянку видел всего один раз, и то случайно... Я забыл даже, что я виделся когда-то с этим сальным стихоплетом, а он мне сегодня во сне пригрезился. Какая же связь между моими вчерашними грустными мечтами и между этим давно забытым мною человеком? Каприз нашей нравственной природы, и совершенно никакой логической связи. И оракул сотника Чиганова едва ли объяснит загадку подобных сновидений. Пойду, однако ж, на всякий случай, посмотрю в это зеркало сокровенных таинств натуры”⁵ (9 июля 1957 г.) З одного боку - каприз природи, тобто нісенітниця, не варта уваги, з іншого - піду подивлюся у сонник, що воно означає. До речі, згадки про тлумачник сновидінь, в який треба зазирнути, не поодинокі у записках Шевченка. Очевидно, він регулярно користувався сонниками, дещо соромлячись цього зацікавлення, маскуючи його незмінною іронією.

Загалом, незважаючи на часте використання версії “про що думаєш, те й сниться”, він в цілому схильний вбачати в снах пророчий сенс, тому, власне, і не задовольняється відпрацьованою формулою, а намагається зазирати у сонник. Інтуїтивно він відчуває, що сни мають глибше і важливіше значення, ніж всі звикли думати. Але на той час ще не існувало джерел, які могли б поглибити знання щодо природи цього явища.

Привертає увагу, що сни, записані Шевченком, діляться на дві категорії (можливо, були й інші, але їм поет не надавав великого значення): це дуже гарні сни, які створюють піднесений настрій і змушують чекати здійснення чогось сподіваного. Запис від 18 липня 1957 року: “Сновидение имело на меня прекрасное влияние в продолжение всего дня”⁶. Інші сни - кошмарні видіння, які тривожать і залишають неприємний осад. З вересня 1957 р.: “Во сне видел Орскую крепость и корпусного ефрейтора Обручева. Я так испугался этого гнусного ефрейтора, что от страха проснулся и долго не мог прийти в себя от этого возмутительного сновидения”.

Якщо придивитися уважніше до тих і інших сновидінь, стає очевидно, що і там, і там існує своєрідний лейтмотив. Характерні образи для піднесених сновидінь - це чудові картини природи чи міст з храмами і дзвіницями. Характерні образи кошмарів - сцени приниження. Ось приклади двох типових сновидінь: “Во сне видел Семена Артемовского с женою, выходящего от обедни из церкви Покрова. На Сенной площади будто бы разведен парк, дельвья еще молодые, но огромные, в особенности поразил меня своею величиною папоротник. Настоящий китайский ясень. В парке встретил Кулиша, тоже с женой, и вместе пошли в гости к Михайлу Лазаревскому.

Все, что сердцу дорого, сгруппировалось на этот раз в моем сновидении. И если б не проклятые курчата своим чокотаньем меня разбудили, я непременно бы увидел еще кого-нибудь из дорогих моих друзей”¹²². Тут три моменти варті уваги: церква, друзі, екзотична рослинність. Церкви, храми, дзвіниці - позитивно маркований символ окультуреного людиною світу, альтернативного традиційному місту, що тою чи іншою мірою протиставляється селу. Друзі з’являються уві сні подружніми парами, що теж не випадково - це підсилює мотив злагоди міжлюдьми, всесвітньої гармонії. Екзотична рослинність, парк посеред міста покликаний підсилити красу природи до здивування, зачудування, захвату. Не випадково Шевченко узагальнює сон короткою формулою: “все, что сердцу дорого”. Це - утопічна візія, земний рай, образ, який часто виникає і в художніх творах Шевченка.

Другий тип сновидінь - кошмари. Їх Шевченко записує рідше, певне, витрачаючи зусилля на те, щоб скоріше позбутися неприємного враження, забути сон. Але деякі зізнання досить красномовні. Запис від 14 вересня 1957 р.: “Будто бы Дубельт с своими помощниками (Попов и Дестрем) в своем уютном кабинете перед пылающим камином меня тщетно навращал на путь истинный, грозил пыткой и в заключение плюнул и назвал меня извергом рода человеческого. Едва успел он произнести этот милый эпитет, как явился в полном мундире капитан Косарев и сделал мне почти палочный выговор за то, что я опоздал на учение. Тем и кончилось это позорное сновидение”. Хоча також враження від сну поет приховує іронічним тоном, визначення “позорное” не лишає місця для сумнівів: йдеться про ганебність приниження. Пережиті в житті численні приниження не могли не сформувати стійкі лейтмотиви сновидінь. Але і тут є особливість, яка цілком увиразнюється і відкриває свій сенс завдяки творчості: тотальність протистояння. Поет терпить приниження не від вказаних конкретних осіб, навіть якщо вони в реальному житті і принижували Шевченка. Вжита ними формула “изверг рода человеческого” вказує на зовсім інший масштаб протистояння. Навіть у набридливому побутовому, вочевидь життєвому сюжеті проступає відчуття, що тисне світ, що існує глобальна сила, зацікавлена в знищенні поета.

Звісно, записи Шевченка досить відчутно олітературюють його сни, пропускаючи мимо уваги деталі, найбільш цінні для психоаналітика. Але вже й цих записів досить, аби краще зорієнтуватися у природі сновидінь, використаних Шевченком у художніх творах. Трьом своїм творам Шевченко дав назву “Сон”, що саме по собі варте уваги. Два з них - це сни-видіння, утопійні візії раю, які Шевченко часто переживав і в свідомому стані. Третій “Сон” (визначений у жанровому плані як комедія) є підстави вважати твором, в якому використані реальні сновидіння Шевченка. Зокрема, політ, сцена на сходах і фінал з медведиком.

К.Г.Юнг писав: “Я поводжусь зі сном так, наче це не досить зрозумілий мені текст, скажімо, латинський, грецький чи санскрітський, в ньому є окремі невідомі мені слова або ж текст є фрагментарний, і тоді я застосовую метод, який би застосував будь-який філолог, читаючи такий текст. Моя ідея полягає в тому, що сон нічого не приховує; просто ми не розуміємо його мови”¹²³. Юнг шукав мета-мову сновидінь, в сюжетах реальних людей, з якими спілкувався, знаходячи образи архетипного походження. Творча особистість від природи наділена чутливою психікою, з дитинства її душа наповнена стражданнями. “Але, як свідчить міф, тільки страдалець може бути цілителем, лікарем. Завдяки своїм власним стражданням, творча людина відчуває серйозні хвороби свого колективу і свого часу, в глибині себе вона несе регенеруючу силу, здатну цілити не лише себе, а й суспільство”¹²⁴.

Отже, сон ліричного героя в одноіменній поемі починається тим, що він летить услід за совою (міфічний образ провісниця смерті) в повній певності, що ця пташка прокладає йому шлях на той світ, тому він мусить попроситися з цим світом: “Прощай, світе, прощай, земле, / Неприязний краю, / Мої муки, мої люті / В хмарі заховаю./ А ти, моя Україно, / Безталанна вдова, / Я до тебе лігатиму / З хмари на розмову”¹²⁵. Але разом з першим промінням сонця сова зникла, натомість постала картина надзвичайної краси. Але тут є один важливий момент, що ніби не дуже впадає в око: пейзажузагальнюється словами “І все то те, вся країна, / Повита красюю, / Зеленіє, вмивається /

дрібною россою., / Споконвіку вмивається, / Сонце зострічає... / І нема тому почину, / І краю немає!". Тобто, політ не просто відкрив панораму так би мовити з пташиного польоту. Поет, аби ми не помиллися щодо слів "все то те", уточнює - вся країна, а нижче дає і назву країни, що є втіленням земного раю. Політ дає можливість відчути глибоку первісну сутність землі і свій кривний зв'язок з нею. Хоча "в тім раї... латану свитину з каліки знімають", саме за цією землею у поета "плаче душа убогая".

Наступний виток сюжету - політ на північ, страхітливе видовище боліт, стогін каторжан, що лине з-під землі, і, нарешті, мета польоту, зупинка - картини веселого життя Петербурга. Тут політ втрачає сенс (для повернення назад треба було лише прокинутися). Далі починається інша стилістика: гіперболізм, гротеск, сарказм, гнівні звинувачення. Політ потрібний лише там, де картина зверху дає можливість побачити сутність двох земель - південної і північної. Вони, як слушно зауважила О.Забужко, марковані як бінарна опозиція міфосвіту поета: сонячний пагорбистий "верх", і болотистий, гнилий "низ"¹³. Життя потворне рівною мірою скрізь. Але не випадково картини життя в Україні - це низка страждань, а картини життя північної столиці - гуляння, бенкет.

Архетипи - це образи, які існують у всіх міфологіях світу і з'єднують індивідуальну психіку з колективним несвідомим, тим рівнем спільної психіки, де всі люди абсолютно однакові. Найглибше, на рівні колективного несвідомого залягають наймасштабніші універсалиї життя.

Образ людини, яка наділяється здатністю літати, існує практично у всіх міфологіях світу. В казках та легендах збереглися численні сюжети про літаючих істот, про перетворення людини на птаха і навпаки. Політ у поемі Шевченка, як і в сюжетах міфологій, починається перетворенням: душа відділяється від тіла, щоб полетіти на той світ. Але замість смерті герой набуває здатності до іншого бачення: перед ним відкриваються картини, які концентрують сутність земного життя. Він справді наче пронісся над землею в образі душі, щоб зрозуміти сенс життя. Як тільки увиразнилося протистояння двох земель, політ уривається, тобто деактуалізується.

Нагадаю знову висловлювання Юнга: "Я постійно кажу, що за нашою психологією тягнеться довгий допотопний хвіст, а саме: вся історія нашої сім'ї, нашої нації, Європи і світу в цілому"¹²⁶. Звісно, далеко не кожна людина здатна встановити живий зв'язок з колективною психікою. Але для творчої особистості, аби досягнути якихось відчутних результатів, цей процес неминучий. Політ у сні над двома країнами красномовно свідчить про те, що так звана зацикленість Шевченка на національному питанні має не стільки світоглядні, скільки психологічні витoki.

В щоденнику Шевченка є три записи про те, як йому снилась актриса Катерина Піунова, з якою він збирався заручитись. "5 февраля: "Я видел ее во сне. Будто бы она слепая нищая, но такая молодая и хорошенькая. Стоит у какой-то ограды или забора и протягивает руку Христа ради. Я хотел подойти с какою-то мелкою монетою, но она внезапно исчезла. Это продолжение роли Антуанетты. Ничего больше". "15 февраля: "Опять видел ее во сне слепую нищею, только уже не у церковной ограды, как в первый раз, а в живой картине, в малороссийской белой свитке и красном очипке" (там само, с.161). Шевченко витлумачив зловісний сон як попередження про аморальність Піунової, якої він не розгледів. Звернемо увагу лише

на один важливий момент. Піунова приснилась не просто жебрачкою, а сліпою жебрачкою, хоча, здавалось, підстав для виникнення цієї деталі не існувало. Чому Піунова сліпа та ще й жалісно просить милостиню конкретно у Шевченка, а не взагалі простягає руку Христа ради? Кожен наступний сон ніби концентрує все більше рис, які здатні викликати жалість: спершу вона лише сліпа, але молода і гарна, вдруге вона зодягнена в український одяг, що, без сумніву, здатне саме по собі розчулити Шевченка, втретє сліпа жебрачка ще й обдірана і напівгола. Кожного разу поет їй прощає, але здійснити акт примирення не дозволяє зникнення жебрачки. Треба згадати, що Піунова була зовсім молодою дівчиною, майже дівчинкою. І хоча її акторський талант і обставини життя дали їй можливість обертатися в певному колі і мати таких знайомих, як Шевченко, очевидно, що вона не була ні освіченою, ні досвідченою, ні розумною. Звичайна дівчина, що хотіла якось вигідніше влаштуватися у житті. Шевченко, у властивій йому манері, перебільшує і чесноти Піунової, в перший період знайомства, і її вади, коли заручини розладилися. Вона була звичайна, мабуть, досить наївна і, звісно, сліпа, якщо мати на увазі її стосунки з Шевченком. Підсвідомо Шевченко відчував це. Підсвідомість скористалась яскравим образом, самим Шевченком знайденим і опанованим, аби його ставлення до Піунової було більш усвідомленим, більш тверезим. Власне, в даному випадку нас цікавить не стільки значення сновидіння в конкретному епізоді життя Шевченка, скільки сам факт існування образу сліпої серед образів сновидінь. Саме через такі яскраві образи в стані сну, вважав Юнг, творча особистість виходить на архетипні образи колективного несвідомого. Сон сниться тричі, що само по собі є вагомим. Можливо, у Шевченка було багато сновидінь з образом сліпої людини. Але навіть і той сон, що випадково став нам відомий, є достатнім підтвердженням того, що сліпа людина присутня у внутрішньому світі Шевченка як архетипний образ. Адже сліпий/сліпа - це домінантні образи всієї творчості Шевченка.

Принаймні у чотирьох великих творах (якщо рахувати "Сліпого" і "Невольника" окремо) він робить головним персонажем сліпу людину. Крім того, існує в творчості усталений образ народного кобзаря, як правило, сліпого. "Перебендя, старий, сліпий...": цей образ з'являється на ранньому етапі творчості і присутній до кінця життєвого і творчого шляху. Цей образ марковано вочевидь позитивно, і вже тут вловлено найбільш архаїчний аспект у значенні сліпоти: кобзар про архетип, він усвідомлює ("бачить") значно більше, ніж звичайні люди. Звісно, тут Шевченко поки що спирається на традицію - як народну, що утверджувала шанобливе ставлення до кобзарів, так і християнську, що вказувала на важливість у людському житті не стільки фізичного, скільки духовного бачення. Якби Шевченко просто лишив цей образ у такому вигляді, в якому запозичив його із народної творчості, не було б підстав вести мову про архетип: використати будь-який фольклорний, міфологічний образ не означає вийти на його архетипне значення. Першою ознакою більшої складності образу, ніж та, що йому притаманна як властиве художньому образу, вказує суперечливість у маркуванні. Здавалося б, Шевченко, який одразу відчув образ кобзаря як роль для свого ліричного героя, мусив би зосередитись виключно на позитивному маркуванні. Образ кобзаря у творчості Шевченка - безумовно позитивний. Але є й інші образи сліпих, марковані інакше, зокрема, головна героїня поеми "Слепая":

жінка-покритка, яка із-за власної духовної сліпоти штовхнула свою дочку на той самий шлях, який випав на її долю. Варто вказати на одну вкрай важливу умову виходу на архетипне значення тих чи інших образів: мусить існувати якась особиста підстава, психологічне підґрунтя. І справа не лише в тому, що в мистецтві має сенс лише особисто пережите, а не умовлянно сконструйоване. Творча особистість набуває здатності до глибинного бачення лише тоді, коли виходить крізь великими зусиллями пробиті канали у світ колективної психіки, особливо - колективного несвідомого. Вразлива від природи психіка зрештою знаходить цілющі джерела колективної психіки, аби зліквідувати той психологічний дисбаланс, з яким вона постійно приречена жити. Потрапляючи в океан колективної психіки, індивідуальна психіка досягає причетність власного життєвого шляху до визначальних життєвих рухів і вчиться бачити свій життєвий досвід, яким би прикрим він не був, як неминучий етапна шляху до того світу, в який прагне душа.

Як відомо, молодша сестра Шевченка, з якою він був пов'язаний щирою дружбою, була сліпою. "Були й потім сліпі в родині Шевченка, - стверджує П.Зайцев, - і було їх чимало"¹²⁷. Мав, як писав сам Шевченко, зиза на оці перший учитель, який лишився в пам'яті поета сліпим Совгирем. Варто згадати Шевченкове звернення до нього в автобіографії: "Мир праху твоєму, сліпий Совгире! Ти, небораче, і сам не відав, що творив: так тебе били, і ти так бив і в простоті сердечній не добачав у тому гріха!"¹²⁸ Тут чітко акцентовано сліпоту як невідання, заблудлість, неосвіченість, дитячу наївність.

Сліпота постійно осмислювалась і переосмислювалась Шевченком на різних етапах життя. Очевидно, що магнетизм цього образу можна пояснити особистими враженнями, причому, дитячими, тобто тими враженнями, які безцінні не лише для митця, а й для будь-якої людини, оскільки саме дитячі враження, пережите в дитинстві визначає головні параметри особистості, його ієрархію цінностей і стосунки зі світом. Отже, у Шевченка, з одного боку, в дитинстві оформилось глибоке співчуття до сліпих людей і щире, палке бажання якось допомогти їм. З іншого боку, в тому жтаки дитинстві, фізична сліпота стала асоціюватись з духовною обмеженістю. Тому нема нічого дивного, що вже з перших кроків в літературі образ сліпої людини наче роздвоюється для поета: то притягує, то відштовхує. Сліпа людина - це людина з чутливою, тонкою душею. Вразлива і беззахисна перед світом людей, вона здатна досягнути більше за інших і піти значно далі на духовному шляху.

І все ж чим далі, тим певніше відчувається у Шевченка негативне маркування сліпоти: "і нам, сліпим, передали / Свої догмати!.." ("Єретик", с. 243). "Оніміли з переляку / Сліпі небораки" ("Іржавець", с. 376). "Горе з вами! / Раби незрячі! Кого? / Кого благаєте, благії, / Раби незрячі, сліпі!" ("Неофіти", с. 572). "Воззри, пречистая, на їх, / Отих окрадених, сліпих / Невольников" ("Марія", с. 629). І це акцентування сліпоти можливо досягнути лише з огляду на Шевченків міф України.

Сліпота як архетипний образ в усіх випадках, маркованих Шевченком то позитивно, то негативно, має вихід на спільне: прозріння. "Прозріте, люди, день настав!" ("Єретик", с. 243). "Незрячі прозрять, а кривіє, / Мов сарна з гаю, помайнуть. / Німим отверзнуться уста, / Прорветься слово, як вода" ("Ісаія. Глава 35", с. 604).

В зв'язку з прозрінням важливо згадати ще один цікавий образ творчості Шевченка - образ ока. Око в одиніні, як правило, означає всевидюче око,

тобто Боже око. Пригадаємо в “Юродивому”: “А ти не знало? / А ти дивилося на них/ і не осліпло. / Око, око!/ Не дуже бачиш ти глибоко!” (с. 582). Людина має очі, а не око. Є в творчості Шевченка один унікальний приклад вживання слова “око” по відношенню до людини: “Я не нездужаю, ніроку, / А щось такеє бачить око. / А серце жде чогось. Болить. / Болить, і плаче, і не спить, / Мов негодована дитина” (с. 601). Вираз “А щось такеє бачить око” здається цитатою із написаних значно пізніше праць Анрі Бергсона. Тут це слово має саме той сенс, який вкладав Бергсон в поняття “третє око”. В нормальному фізичному стані раптом з’являється відчуття якоїсь хворобливості, надзвичайної чутливості, з’являється здатність щось бачити. Шевченко не пояснює, що саме бачить око, внутрішнє око, яке відкривається лише тоді, коли життєво необхідним стає осягнення якоїсь важливої істини. “Щось такеє...” невимовне, невлівиме, але таке важливе, що серце “болить, і плаче, і не спить”, відчувши його наближення.

В одному з перших творів Шевченко висловив сумнів у своїй зрячості: “А може, я й темний, нічого не бачу” (“На вічну пам’ять Котляревському”, с. 21). І потім все життя турбувався і власним прозрінням, і прозрінням всього народу, поводитим і провидцем якого він вирішив стати. Шевченко не лише будував універсальну модель світу, він мусив перш розчистити місце під неї, мусив спочатку деміфологізувати і власну свідомість, і свідомість спільноти. Аби побачити оновлений світ, треба зняти луду з очей, треба прозріти. Прозріння - найважливіша умова звільнення. Раб, що прозрів, не схоче бути рабом.

ПОКРИТКА ШЕВЧЕНКА В АСПЕКТІ ПСИХОАНАЛІЗУ

Головною героїнею творчості Шевченка є покритка - це можна помітити навіть при побіжному читанні. І тому дивно стає, коли читаєш шанованих шевченкознавців, авторів солідних нарисів творчості: наскільки мало уваги вони приділяли цьому образу! Лише побіжна констатація факту, поверхові пояснення. “Дослідники давно звернули увагу на те, що майже всі сюжети Шевченкових антикріпосницьких поем є варіантами, власне, одного мотиву - мотиву хтивості поміщика, який знеславлює чи намагається знеславити свою кріпачку”, - пише один з авторів, і вже по тому, як він буде фразу, можна здогадатись, яке саме пояснення цьому факту він запропонує: “в таких “жіночих” сюжетах поет наочно розкривав аморальність кріпосницької системи”¹²⁹. І вже не здивуєшся, читаючи в іншого дослідника те ж саме: мовляв, тут “викриваються жорстокість, черствість (! - М,М,) в ставленні до жінки в феодально-кріпосницькому суспільстві”¹³⁰.

Справді, зневажена кріпачка гарно “лягала” на соціально витлумачену творчість Шевченка. І з цим тлумаченням можна було б і погодитись, аби... ганьбив кріпачку лише пан. Часто - і не кріпачку, і не пан, а, наприклад, москаль (він же колишній українець) або й звичайний парубок. Діаспорні дослідники¹³¹, які протистояли радянському шевченкознавству в царині класових критеріїв, на образ москаля звернули увагу і витлумачили його на користь Шевченкового націоналізму, але, знову-таки, їм довелося обійти мовчанкою образ спокусника-пана. Та й загалом заглибитись у “жіночу” тему якось руки не доходять у дослідників-чоловіків. Покритка то й покритка, яка різниця? Головне, що когось можна викривати і звинувачувати.

Навіть тим, хто не знайомий з азами сучасного психоаналізу, зрозуміло: повинні бути надто вагомими підстави для того, щоб той чи інший образ став домінуючим образом творчості. Аби пояснити константну роль покритки, дослідникам творчості Шевченка треба було знайти якийсь визначне прикре враження, яке стало психічною травмою. Шукати довго не довелося: сам автор, наче йдучи назустріч можливим запитам, створив конструкцію, яка всіх надовго задовольнила, вписавши біля слова покритка ім'я "своєї Оксани": "Особиста драма, що знову й знову розв'язується в творчості, забарвилася соціально, улюблений образ став типовим, подруга дитинства - символом, жертвою ладу"¹³².

О.Забужко написала з цього приводу: "...десятиліттями трагічна версія Оксаниної смерті, подана у вірші "Ми вкупці колись росли..." ("Помандрувала ота Оксаночка в поход / За москалями та й пропала. / Вернулась, правда, через год... / ...З байстрам вернулась. Острижена" і т.д.) слугувала шевченкознавцям за психологічний "ключ" до одержимості Шевченка темою покритки. На цю версію купився навіть такий серйозний дослідник, як П.Зайцев, а тимчасом доля реальної Оксани Коваленко нічим не вибилася з приналежного їй станів соціально-звичаєвого нормативу: на той час, коли Шевченко, з'явившись по чотирнадцяти роках у Кирилівку петербурзьким студентом, справді міг розпитувати у брата, "чи жива ще / Ота Оксаночка", О.Коваленко, по чоловікові Сорока, благополучно собі заміжня молодича, мешкала в сусідній Пединівці, ростила вже двох донечок і в голові не покладала, як її буде безневинно "острижено" перед історією, - чудовий взірєць того, як Шевченко "авторизує" власне життя за відомою гегелівською засадою: "якщо факт не годиться з теорією, то тим гірше для факту"¹³³. Звісно, пояснення такого "вільного" поводження з фактами, яке пропонує О. Забужко, теж не може нас задовольнити. Ми маємо перед собою очевидну містифікацію (Шевченко свідомо вводить в оману читачів), а це означає, що насправді він не хотів, аби читачі довідалися про реальні витoki сталеного образу творчості. Те, що образ покритки якимось чином "кодує" Шевченків міф, розуміють всі ті, хто протягом останніх двох десятиліть активно розглядає творчість Шевченка в аспекті міфу. Г.Грабович визнає, що базовою опозицією Шевченкового міфу є "опозиція чоловічого й жіночого начал", але вважає, що ця опозиція знімається за рахунок десексуалізації стосунків і витіснення дорослої чоловічої постаті¹³⁴. Хоча звідси можна зробити висновок про те, що концепція жінки грає вельми важливу роль в структурі міфу, це не пояснює, чому головною героїнею творів Шевченка стала покритка, образ, з допомогою якого сексуальні стосунки водночас і актуалізуються, і витісняються. Крім того, не зрозуміло, яким чином взаємодіють з названою опозицією інші архетипальні образи, наприклад, яке місце в базовій опозиції посідає образ Кобзаря, цієї найбільш очевидної об'єктивації авторського "я",

О.Забужко, яка полемізує з Г.Грабовичем відносно деяких аспектів прочитання міфу, образ покритки теж не оминула: "...в теперішньому Україні архетипальна жінка - це "покритка", архетипальний чоловік - "москаль"¹³⁵. Але її версія вочевидь не пояснює настирливості цього мотиву. Крім того, її базові опозиції, а саме: протистояння Україна/ Росія (Київ/ Петербург), Кобзар/ Кобзар Дармограй, - навряд чи органічно потребують кардинального зосередження саме на образі покритки. І ще одне: покриткою героїнь

Шевченка робить не лише “москаль”, набагато частіше - свій власний пан, а це вже суттєво інша роль, аби її можна було зробити підмінною щодо ролі “москаля”.

Так чи інакше, але оскільки образ покритки вже визнано дослідниками архетипальним, можна спробувати його дешифрувати, звернувшись до наукового надбання психологів ХХ століття. Перший прошарок змісту, який помічає кожен уважний читач, - це безумовна пов'язаність центрального жіночого персонажа творів з провідним образом усієї творчості Шевченка, а саме - з образом України. Автор концепції колективного несвідомого і архетипів, К.Г.Юнг, писав з цього приводу: “Найбільш ефективні ті ідеали, які чітко виявляють варіанти архетипу, про що свідчить факт їх зведення до алегорії. Ідеал “Батьківщини-матері”, наприклад, очевидна алегорія матері, так само як німецький “Фатерлянд” алегорія батька. Закладена в них сила, що підносить нас, належить не алегорії, а символічній цінності рідної землі. Архетипом тут є містична причетність примітивної людини до землі, на якій вона живе, і в якій спочивають духи його пращурів”¹³⁶. Інший психолог, Е.Фромм, зауважує: “Різноманітні культу Великої Матері, культ богородиці, культ націоналізму і патріотизму - всі вони свідчать про інтенсивність цього (тобто матері - М.М.) пошанування. Емпірично легко довести, що міжміцною прив'язаністю до матері і тими, хто відчуває надзвичайно міцну прив'язаність до народу, раси, крові і землі, існує тісна кореляція”¹³⁷.

Аби створити образ жінки, яка уособлює батьківщину, достатньо одного твору і, певне, не потрібні надто значні зусилля творчої особистості: архетип матері-батьківщини добре засвоєний колективною свідомістю у якості усталеної алегорії. У Шевченка є цілком конвенційний образ для алегоризації України, він його досить активно використовує в своїх утопічних візіях: “У нашій раї на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитяточком малим”(цит. за виданням, вказаним у списку). Саме цей образ з самого початку поетичної творчості корелюється з образом України: “Україно, Україно, / Серце моє, ненько” (“Тарасова ніч”). Однак крім кожного, можна сказати “парадного” образу, у Шевченка частіше з'являється образ України-вдови, України-сироти, скривдженої власними дітьми. І одночасно з цим - відчутний рух до витіснення із творчості всіх жіночих постатей на користь покритки. Цікаво простежити динаміку цього образу. Очевидно, що в перші роки творчості ця тема не є настирливою: серед перших поем лише в “Катерині” виникає сюжет покритки. В “Причинній” і “Тополі” йдеться про нещасливе, трагічне кохання, вочевидь забарвлене традиціями романтичного мистецтва. Вдруге цей сюжет виникне аж у 1842 році в поемі “Слепая”, і відразу впадає в око тоталізація цього сюжету, вихід на новий рівень узагальнення за рахунок того, що доля покритки відзеркалюється: дочка покритки стає не лише покриткою, а й предметом інцестуальних домагань батька. Не можна пропустити повз увагу і те, що героїня поеми зветься Оксаною: іменем вочевидь знаковим для творчості Шевченка, так само, як ім'я Катерина. Але в цей період ще нема підстав стверджувати, що Шевченко “зациклився” на темі покритки. Він ще приміряється до жіночих типів, наче щось підшуковує. Поряд з покриткою очевидно привабливим є тип вдової вдови, матері сина-одинака: “Сова”. І вже вимальовується дещо спільне між образами вдови і покритки: зганыблене материнство. Тоді ж звучить (поема “Сон”): “А ти, моя Україно, / Безталанна вдова”. Це означає, що кожний

знайдений жіночий тип(знайдений посеред національних типів) він прикладає до образу України. Отже, усталений образ України-неньки його не вдовольняє.

Поема “Наймичка” - вочевидь етапний твір для теми покритки. По-перше, тому, що написаний 1845 року, тобто в той період “Трьох літ”, коли, на думку дослідників, не лише сформувались, а й усвідомились головні мотиви творчості Шевченка. Якщо в перших творах він щось важливе для себе намацував чисто інтуїтивно, то відтепер він рухається у певному, чітко визначеному напрямку. В поемі “Наймичка” образ покритки відчутно змінився порівняно з образом поеми “Катерина”: актуалізується не тема нещасливого кохання, трагізм якого визначається зрадливістю москаля, а тема материнства. Наймичка - це вже цілком виправдана покритка. Їй нема в чому, як Катерині, каятись: її життя стало зразком самозреченого материнства. У фіналі “Наймички” син прощає матері її гріх, таким чином узаконюючи її соціальний статус. Наскільки важливим є цей сюжет для творчості Шевченка, підтверджує також російськомовний варіант “Наймички”: очевидно, автор не лише універсалізує, а й популяризує цей сюжет і образ, піклуючись його “досяжністю” для сприйняття серед якомога більшого числа читачів. Після “Наймички” образ і сюжет покритки присутній постійно, це справді нав’язливий мотив творчості: “Не спалосся, - а ніч, як море”, “Варнак”, “Лілея”, “Титарівна”, “Мар”яна”, “Із-за гаю сонце сходить”, “Русалка”, “У наших раї на землі”, “Ми вкупочці колись росли”, “Відьма”, “Капитанша”, “Музикант”... Тут вимальовуються константи сюжету і образу: по-перше, стає усталеним мотив повтору долі дочкою покритки (“Лілея”, “Русалка”, “Відьма”, “Капитанша”), по-друге, послідовно актуалізуються і пов’язуються материнство покритки і ганебність її соціального статусу. Покритка - це зганьблена мати. Структура образу вимальовується спочатку як міфологічна, з часом, все певніше - як архетипальна. В міфологічній структурі важливе значення має обряд “покривання”. Шевченко підкреслює два моменти: “Тільки мої довгі коси / Остригли, накрили / Острижену ганчіркою. / Та ще й реготались” (“Лілея”). Головний обрядовий сенс зосереджений навколо обрізування волосся, оскільки, як свідчать численні міфології, ритуал обрізування має магічне значення на кількох етапах життя, особливо до обряду ініціації. Обрізування волосся у дівчини - це позбавлення її захисту не тільки добрих містичних сил, а й цілком реального захисту: соціальний організм виштовхує дівчину за свої межі, оголошує її поза законом. Покривання чорною хусткою або ганчіркою символізує зміну соціального статусу: покритка урівнюється з жебрачкою. Але крім цих моментів варто звернути також на те, що регіт, який супроводжує обряд “покривання”, не випадковий: це реакція на пародіювання весільного обряду, коли замість розплітання коси її відрізають, замість заміни дівочого головного убору жіночим (в українських обрядах часто це є пов’язування хусткою) - брудна ганчірка або хустка, яка позначає траур. Весільний обряд “у негативі”: одруження з “нечистим”.

В структурі образу покритки має значення ще один дуже важливий момент: покриткою стає жінка лише після народження дитини. До того часу вона може вести досить ганебний спосіб життя, бути утриманкою пана чи навіть повією, але це не спонукає загал “висвятити” її на інший соціальний статус. Отже, з цього треба зробити висновок: статус дитини покритки, байстрятя, і є найбільш ганебний в очах суспільства. Саме байстрія вимагає такого “узаконення” обрядом, оскільки таким чином йому перепинається

дорога нагору, у вищі прошарки суспільства. Поруч з покриткою - завжди байстря, і його доля турбує Шевченка не менше, а може, й більше, ніж доля покритки. Син покритки - жабрак, який водить кобзаря, дочка покритки - теж покритка, але згнєблена ще більшою мірою. На ній рід переривається (від інцестуальних зв'язків, які у Шевченка теж досить настирливо супроводжують сюжет покритки, не народжуються діти: це символічно, бо таким чином весь сюжет отримує інше значення, не стільки морально-етичне, скільки духовне: остаточне знищення живої душі).

Свого апогею і водночас виходу на архетипальний рівень образ покритки набуває в пізніх поемах Шевченка: "Неофіти" і "Марія". Тут покритка - це матір розп'ятого за гріхи людства Христа. Сюжет Марії - це сюжет таких самих поневірянь серед неприйняття і осуду, як і сюжет покритки. Після розп'яття сина Марія запалила в слабких його учнях вогонь нової віри, а коли вони "По всьому світу розійшлись", Марія "під тинном, / Сумуючи, у бур'яні / Умерла з голоду. Амінь". Цікавий і несподіваний фінал "Марії": "А потім ченці одягли / Тебе в порфіру. І вінчали, / Як ту царицю... Розп'яли / Й тебе, як сина. Наплювали / На тебе, чистую, кати; / Розтлили кроткую! а ти... / Мов золото в тому горнілі, / В людській душі возобновилась, / В душі невольничій, малій, / В душі скорбящей і убогій". Знов виникає мотив весільного обряду: вінчали. За традицією, відбитою в народних обрядах, у весільне вбрання одягають померлу дівчину. Марія - не дівчина, а матір. Отже, посмертне вінчання - це наруга над її святим материнством. Тому Шевченко і пише так гнівно: розп'яли, розтлили. Ще раз виникає асоціація з весільним антиобрядом покривання, остаточно розставляються акценти в темі покритки.

Те, що образ автора у творчості Шевченка корелюється не лише образом Кобзаря, а й образом сироти, не підлягає сумніву. Шевченко настільки об'єктивував і усвідомлював свою об'єктивіацію в образі сироти, що навіть іронізував з цього приводу: "Дідусь сивесенький рида - / Того, бачте, що сирота" ("На батька бісового я трачу"). Те, що образ сироти корелюється також образом байстряка, менш очевидний, але надто вагомий аспект Шевченкової міфології. Своє сирітство поет рано відчув як надзвичайно ганебний у суспільстві статус. Але поглиблення цього статусу до відчуття повного відторгнення відбулось тоді, коли Шевченка позбавили не лише реальної матері, а й родини загалом, села, звичного мікрокосму: великої матері України. Насильне вивезення в Польщу, а звідти - етапом! - у Петербург (біографи наголошують, що Енгельгардтових кріпаків везли із Варшави в Петербург у таких самих умовах, як каторжан¹³⁸). Саме тоді Шевченкове рабство усвідомлюється ним у всіх можливих прошарках глибинного змісту. Разом з тим, як образ сироти-Кобзаря переростає в образ Пророка, розп'ятого за гріхи, за постаттю автора все чіткіше вимальовується образ Христа, а образ покритки висвячується на образ богоматері, власне сирітство усвідомлюється як ганебне відторгнення від світу людей, тобто байстрюківство.

Знаковим для цієї теми є, вочевидь, повість "Капітанша". Тут сюжет покритки подвоюється: дочка покритки теж стає покриткою. Але головний винуватець спокуте свою вину тим, що дбає і піклується про власну дитину, таким чином знімаючи з неї ганебний статус байстряги, а пізніше, коли дочка виростає і, спокушена красенем-драгуном, теж стала покриткою, батько

жениться на своїй дочці, аби узаконити її дитину. Фінал підкреслено щасливий (на тлі тотально нещасливих фіналів Шевченкових сюжетів він виглядає цілком утопічно): колишне байстря, прийомна дочка капітана, а фактично онука, виходить заміж за чоловіка з вищих прошарків суспільства. Старий капітан вустами всіх героїв повісті і оповідача змальовується як надзвичайний добродій (те, що герою у свій час став батьком байстряги, викупається тим, що він всиновив чуже байстря). Зрозуміло, що в цій повісті одруження батька на дочці не має інцестуального значення: воно відбувається про людське око, аби зняти з двох жінок ганебний статус покритки і байстрички. Отже, в сюжеті покритки сам автор сублімує принаймні дві ролі: сина покритки, байстрика, і названого батька чужих байстряг.

Архетипальним образ покритки стає тоді, коли позначає важливі процеси колективного несвідомого. У Шевченка цей образ набуває архетипального змісту, коли виходить на змагання у колективному несвідомому з матриархальним пошануванням жінки. Образ покритки засвідчує тотально згнйблене материнство. Лише свідомість патріархального суспільства здатна на таке безмежне упослідження жінки, яке фіксується в обряді "покривання". А в колективному несвідомому цей образ вказує на глобальне змагання батьківського і материнського начал. Материнський архетиппозначає силу переможену, батьківський - силу переможну.

Згадаємо ще раз Юнга: "Невдоволеність художника веде його назад до того первісного образу в несвідомому, який здатен найкраще компенсувати невідповідність і односторонність теперішнього. Вхопивши цей образ, художник піднімає його з глибин несвідомого, щоб привести у відповідність із свідомими цінностями..."¹³⁹. Яка може бути гармонія у цінностях нації, що, шануючи Батьківщину-матір, дозволила її розтоптати, змирилась з тим, що героїчна слава нації - лише далеке минуле? Яка може бути гармонія цінностей, коли спільнота, шануючи одну матір, упосліджує іншу? Вхопившись за образ покритки, Шевченко, рухаючись вгору виток за витком, вийшов на глибинні підвалини суспільної моралі, етики і духовності. Очевидно, Шевченко належить до тих небагатьох в історії людства чоловіків, які стали на захист поневоленої в патріархальному суспільстві жінки. Причому не так, як автори та ініціатори фемінізму: викликаючи співчуття та закликаючи до справедливості, а на значно глибшому рівні: він став на захист матриархального соціального устрою. "І буде син, і буде мати, і будуть люде на землі": це золоті часи матриархального раю, які проєктуються на майбутнє. Батько тут відсутній не тому, як пише Грабович, що Шевченко десексуалізує міжстатеві стосунки, а тому, що в матриархальному суспільстві роль чоловіка - це в першу чергу роль сина своєї матері. "Суть матриархального витоку, - писав Е.Фромм, - кривна спорідненість як фундаментальний непорушний зв'язок міжлюдьми, рівність всіх людей, цінність людського життя і любові. Суть патріархального витоку - в тому, що зв'язок між чоловіком і жінкою, між тим, хто править, і тим, ким правлять, вищий за кривні узи. Це принциппорядку і влади, підпорядкування та ієрархії"¹⁴⁰. Для матері всі діти рівні, у батька вони вистроєні по ранжиру чеснот чи здобутків. Рівність у патріархальному суспільстві - нонсенс (про це, поміж усім іншим, свідчать також численні експерименти з побудовою комуністичного суспільства, які закінчились провалом). Шевченко, для якого ідея рівності і братства - головної пристрасть його життя, одним із першим здогадався про цей зв'язок і не вагаючись став на бік Великої Матері. Тому

можна погодитись із твердженням дослідника: у Шевченка нація - це "родина, сім'я: мати, батько, діти, брати і сестри"¹⁴¹, але варто уточнити: оскільки все визначається кривим зв'язком, сім'я тут не патріархальна, а матріархальна.

У ролі покритки Шевченко побачив інший бік, аніж той, який бачив і сприймав тогочасний загал: своїм магичним пером він висвітлює образи чоловіків, які неминуче стоять поруч з покриткою.

Як ми вже вказували, частіше покриткою робить дівчину не москаль, а пан і навіть свій парубок, козак. Згадаємо "Титарівну": аби помститись дівчині за те, що вона покепкувала над його залицаннями, Микита не тільки зробив її покриткою, а й став дітовбивцею, аби приписати цей злочин титарівні. Страшний образ! Набагато страшніший, ніж образ легковажного, безосвісного москала (з нього, як кажуть, взяти нічого, бо нічого не дано). Сатанізм цього образу для Шевченка є безсумнівним: "Покарав / Його господь за гріх великий / Не смертю! - він буде жить, / І сатаною-чоловіком / Він буде по світу ходить / І вас, дівчаточка, дурить / Вовіки". Протистояння москаль-козак практично знімається образом покритки. Всі разом вони утворюють класичний любовний трикутник. Чому москаль чи пан домагається у дівчини успіху? Чому завжди терпить поразку козак? Чому він взагалі не змагається за серце чорнобривої Катерини/Оксани? Тому... що козак відсутній. Він сам, добровільно звільнив своє місце чоловіка, брата і сина, аби ним скористався той, хто опиниться поруч з красунею. Якщо дівчина не стає покриткою (бо встигла раніше полюбити козака), кінець її життя не менш певний і трагічний: їй судилося дочасна могила. В цьому плані вельми показовим є вірш "Ой три шляхи широкі", в якому три брати розійшлися "На чужину з України" (не сказано, з якою метою: розійшлися, наче наврочені). "Не вертаються три брати / Плаче стара мати, / Плаче жінка з діточками / В нетопленій хаті. / Сестра плаче, йде шукати / Братів на чужину... / А дівчину заручену / Кладуть в домовину. / Не вертаються три брати, / По світу блукають, / А три шляхи широкі / Терном заростають". Згадаємо кілька щасливих Шевченкових сюжетів: в "Гайдамаках" герої відбиває у ляхів дівчину і одружується з нею, але... одразу йде в похід, лишаючи її саму вікувати. В "Сліпому" ("Невольнику") щастя між молодятами стало можливе, коли козак відкозакував на Січі і повернувся звідти калікою. Козак тотально відсутній, бо "проміняв жінку на тютюн та люльку", його дівчина, якщо не ляже в домовину від туги, стане покриткою, а діти - упослідженими байстрюками. Нація, яка продукує покриток, приречена на загибель. Головний Шевченків гріх - не жадібність і не гріх відмови від статевого життя, як вважає Ю.Шевельов¹⁴²(зацепивши цю тему лише побіжно, ми підтвердили думку Грабовича про те, що тут має місце скоріше десексуалізація міжстатевих стосунків, аніж заклик до гультайства), а гріх сина проти матері, брата проти сестри, козака проти дівчини: саме за цей гріх Шевченко карає найбільш жорстоко (Микита у "Титарівні" стає сатаною-чоловіком). Саме цей гріх став причиною всіх національних бід України. Почати рух назовні, вирватись із зачарованого кола однієї вини, яка тягне за собою іншу і так без кінця, можна єдиним способом: визнати покритку Марією, звільнити від ганьби і гріха, а її сина, байстрюка, визнати як пророка, розп'ятого за чужі гріхи.

В колективному несвідомому української нації, як і будь-якої іншої, безумовно панує батьківський виток, ця глибинна підвалина патріархального устрою. Кожен чоловік, так чи інакше, докладав зусиль до зміцнення цих підвалин. Наслідок цього - упосліджена, зганьблена нація. Шевченко -

перший чоловік, який став у цьому змаганні на бік жінки, ти самим виявивши в собі ще глибші, сутнісно чоловічі риси, втрачені чоловіками у боротьбі за панування. Якщо чоловік хоче звільнення, прагне до свободи і рівності, він перше мусить звільнити жінку.

В еволюції Шевченкового "я" відбувається перехід від образу сироти убогого до образу сивоусого Кобзаря, названого батька дітей-українців. Це дуже цікавий момент: при зміні ролі (син стає батьком): але при константному образі України-неньки змінюється характер стосунків міжними. Син виростає, аби, цілком у дусі фрейдівського сюжету, одружитись на матері. Таке одруження відбувається в ірраціональній, ірреальній сфері. Весь час існує сумнів, чи визнають діти-українці самозваного батька (з цього приводу - безліч медитацій і емоційних нарікань).

У реальному житті Шевченко не прожив ні ролі сина, ні ролі батька, ні ролі чоловіка. Вже по тому, як він унікав цих ролей в житті (пригадаємо його дивні одруження, які завжди чомусь закінчувались фіаско: тут якась глибинна нехоть давала про себе знати, може, мимо його волі), можна судити про те, що він їх проживав на іншому рівні, сублімуючи своєю творчістю. Десь у незмірних висотах духу справді відбулось його синівство, батьківство, одруження. Він запліднив Україну сім'ям, з якого виросла нова нація, вивів "дітей нерозумних", українців, у світ широкий, поставив зганьблену матір-покритку на п'єдестал святої Богоматері.

ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ПРОЗА Т.ОСЬМАЧКИ

Герої Осьмачки - люди, схильні до гіперболізованих емоцій. Пригадаємо Лундика, коли він вперше з'являється: "І похолоділо в його душі. Від відчув безодню світову Визначення художнього методу Осьмачка має надзвичайно широкий діапазон: від неоромантизму і імпресіонізму до сюрреалізму. Н.Зборовська, В.Шевчук, М.Слабошпицький розглядають його як екзистенціаліста. "Однак у подальших своїх творах (після "Старшого боярина" - М.М.) шляхом неоромантизму Тодось Осьмачка не пішов... вибрав шлях екзистенційний..."¹⁴³. Треба зауважити, що останнє дуже заплутує проблему: не можна в один ряд ставити філософський і мистецький напрям. Будь-який митець ХХ століття, який ставив проблеми сенсу життя, може класифікуватись як екзистенціаліст, але це не знімає проблеми методу. Нам треба визначитись, в якій системі художніх (а не філософських) координат існує митець. І хоча автор "Старшого боярина" справді міг бути "байдужий до настанов будь-яких літературних шкіл і напрямів"¹⁴⁴, це не означає, що ми, читачі та науковці, теж можемо бути вільними від цих настанов. Аби сприйняти творчість адекватно, треба вяснити, принаймні, яка ієрархія художніх цінностей визначала естетику автора (домінанта суб'єкта чи об'єкта?).

"Доробок Т.Осьмачки 20-х років критика вважала найсильнішим виявом в українській літературі експресіонізму. В пізніших збірках символіка автора стає, можна сказати, спокійнішою, і його експресіонізм набирає рис неоромантизму, виповнившись національно-визвольним пафосом".¹⁴⁵

Найрідше Осьмачку сприймають як реаліста, хоча існують підстави сприймати прозу Тодося Осьмачки і як реалістичну. По-перше, всі його романи мають конкретно-історичну фактуру, орієнтовані на зображення соціальних процесів в Україні ХХ століття. По-друге, його твори дуже фактурні, іноді аж до натуралістичної достовірності, за характером зображення. Зрештою, тепло

особисто пережитого струменіє з кожної сторінки оповіді і створює враження непідробного реалізму. І все ж ми припустимося великої помилки, якщо читатимемо прозу Осьмачки як реалістичну, оскільки в такому разі ми будемо змушені або не брати до уваги очевидних похибок і навіть грубого порушення законів реалістичного зображення, або, якщо бути логічними і послідовними до кінця, визнати, що твори Осьмачки не мають великої художньої цінності. Справді-бо, незважаючи на точне датування подій, Осьмачка створює не стільки живі картини реальності, скільки схеми, які репрезентують її надто суб'єктивне сприйняття. Порушуючи нібито соціальні проблеми, він уникає соціальних рішень, сюжет повертає на стежку романтичної історії кохання. Причому, історія кохання ніяк не визначається соціальними умовами. Кохання торжествує навіть тоді, коли здається приреченим. Найчорніші сторінки історії Осьмачка завершує оптимістичними фіналами. Згадаємо "Старшого боярина". Тут ніби показане реальне українське село і реальні соціальні конфлікти початку ХХ століття. Однак соціальне розшарування має тут досить непевний, двозначний характер. Люди, що зібралися у лісі для боротьби з панами, надто нагадують романтичних розбійників із казок та легенд. Село Тернівка якщо й розшароване на багатих і бідних (точніше, на бідніших і багатших), то зовсім не тому, що хтось когось експлуатує. За часів "правління" священика село взагалі виглядало суцільною ідилією без натяку на соціальні конфлікти. Що порушило ідилію? Чи має відношення до змін на селі новий буржуа Пронь? Вже з того, що добропорядний священик збрався віддати Проневі свою дочку, зрозуміло, що ніякої боротьби не було. Власне, всі біди в Тернівці почалися від діда Маркури, чорта чи гемона, з вини якого загинуло мало не півсела. Однак якщо ми почнемо розкручувати цю ниточку і шукати містичних причин занепаду українського села (версія Василя Барки у "Жовтому князі"), то швидко зайдемо в глухий кут: історія Маркури обривається на півслові і не отримує завершення, якщо не вважати таким завершенням смерть Лундикової тітки, яка прийняла Проня на чорному коні за Маркуру, і в неї з переляку розірвалося серце. Всі ці сюжетні компоненти не є самодостатніми, всі слугують лише тлом для розповіді про те, як герой твору Гордій Лундик вихопив собі наречену із-під вінця. Боротьба Лундика і Проня не має ніякого соціального забарвлення, вони просто суперники, які змагаються за дівчину. Причому, ролі між ними розподілено чітко і поромантичною однозначно: в чорно-білому варіанті. Лундик поставлений силою обставин у вкрай скрутне становище. До речі, варто звернути увагу і на характер обставин: прикросі лавиною падають на голову бідного юнака з тої миті, як він побачив дівчину і закохався. Здається, відтоді як Лундик втік до розбійників, потрапивши під підозру у вбивстві рідної тітки, після того, як він вбив Проня, а його кохана дівчина пішла в монастир, намагаючись сховатись від двох надто войовничих женихів, Лундикові нічого не лишається, як рятувати себе, ставати народним месником, Кармелюком чи Робін Гудом ХХ століття, або ж здобувати правду іншим шляхом, погодившись на ув'язнення. Але Лундика турбує по-справжньому лише його кохання, і він змагається за нього до останнього, робить один божевільний вчинок за другим. Роман завершується одразу, як тільки закохані порозумілися. Як далі житимуть герої, кому, яким ідеям служитимуть, не має ніякого значення. Лундик - це ідеал справжнього чоловіка, який здійснить подвиг і гори зверне, аби домогтися свого у коханні.

Те ж саме відбувається в “Плані до двору”. Цей твір присвячено зовсім іншому історичному відтинку, найтрагічнішому, можливо, в усій українській історії. Здається, матеріал визначає і пафос, і ідею, і проблематику. Він не пускає йти оддалік чи обабіч соціальних процесів. Осьмачка ніби й описує ці процеси, іноді вражаюче яскраво. Але варто нам порівняти цей твір з “Жовтим князем” В.Барки чи “Марією” У.Самчука, щоб відчутти, наскільки суттєво змістив Осьмачка акценти. Він практично не пише про голод, хоча найстрашніші сторінки описуваного часу - це саме голод. Але суть навіть не в тому, що описує, а що не описує Осьмачка, суть в тому, чому він все описане підпорядковує. Не важко відчутти з перших сторінок: історія Івана Нерадька тут на першому плані. Причому, через Нерадька він не намагається поставити пекучі соціальні проблеми, дати їм філософське чи політичне осмислення. Нерадька зображено не як соціальний тип, продукт свого часу, а як свого роду психологічний феномен, поставлений в такі екстремальні умови, які створювали для своїх героїв письменники типу Ф.Купера чи Джека Лондона. Автора цікавить, чи здатна людина вижити в таких умовах, коли, здається, єдиний вихід - це добровільна смерть. А якщо здатна, то завдяки чому? Парадокс, але в свідомості Нерадька практично відсутня проблема, яка визначала трагізм внутрішнього життя реальних героїв того часу (згадаємо Хвильового чи Скрипника): в тридцяті роки це були поспіль обільшовичені душі, яким треба було проривати тенета нової ідеології з великим зусиллям і болем. Таке враження, що Нерадько не жив при більшовизмі, що його взагалі оминув процес великої переробки душ. Причому, Нерадько - це один із найбільш переконливих в психологічному плані героїв (власне, перед нами розкрито внутрішній світ єдиного героя). Всіх інших героїв романів Осьмачки змальовано хоч і яскраво в портретному плані, але зовсім непереконливо в плані психологічному. Всі герої Осьмачки - це умовні представники національного типу. Такі собі колоритні українці, які мало чим один від одного відрізняються. Роман “План до двору” - це не розповідь про страшні часи штучного голодомору внаслідок колективізації, це оповідь про те, як людина виживає в екстремальних умовах. Незважаючи на страхіття навколишнього світу, Нерадько не лише виживає, а й перемагає, відбивши собі жінку, яку вподобав. Порятунок трьох героїв виглядає вочевидь казково, настільки невідповідно сюжету, що автор навіть не змальовує цей фінал, а віддає опис у треті руки.

Ще один важливий аспект, який потрібно враховувати при сприйнятті творів, - використання умовних засобів. Реалістичне зображення, ще від часів Арістотеля, базується на мімезисі, наслідуванні життю, і тому дуже обережно ставиться до умовних засобів. Це не означає, що умовні засоби заборонені реалісту. Вони можуть використовуватись, іноді і досить активно, але, щоб не порушити систему художніх координат, мусять підпорядковуватись життєподібності. Скажімо, зображуючи містика, реаліст мусить змалювати і його містичне світосприйняття, однак воно повинне бути чітко окреслене лінією, аби читач легко орієнтувався: це - суб'єктивний світ героя, а це - сприйняття автора. Якщо жмістика починає переважувати, якщо ми втрачаємо орієнтир між дійсним і уявним, це означає, що сформувався інший художній метод, романтичний. Аби твір був переконливим, взаємодія реалізму і романтизму мусить бути усвідомлена автором. Митець повинен чітко розуміти, яку мету переслідує, що домінує в його творах - об'єкт, зовнішній

світ, чи суб'єкт, внутрішній світ автора. При настанові створити картину реальності домінанта суб'єктивного стане причиною еkleктизму і художньої непереконливості. Легенди, казки, умовні сюжети у творах П.Куліша, А.Свидницького, Нечуя-Левицького, П.Мирного, І.Франка та інших реалістів завжди підпорядковані настанові зображувати об'єктивний світ і ніколи суттєво не втручаються в метод зображення. Зовсім інший варіант використання умовних засобів - це "Тіні забутих предків" М.Коцюбинського, "Лісова пісня" Лесі Українки, "Сонячна машина" В.Винниченка. Тут втрачається межа між реальним і уявним, тому вибудовується інша, вже не-реалістична ієрархія засобів. Те ж саме ми бачимо у прозі Т.Осьмачки. В романі "Старший боярин" межі порушено. Прочитавши твір, ми не знаємо напевне, що відбулося в реальності, а що - в уяві героїв. Ми так і не дізнаємося, чому загинула значна частина жителів Тернівки - чорт хороводив чи була якась інша причина. Якби Осьмачка мав настанову на реалістичне зображення, він би не оминув цей аспект твору. Тут, власне, ніби й не багато треба - пояснити одним реченням, хто такий насправді (в реальності) Маркура. Однак чорт так і лишається серед героїв твору на рівних правах з реальними людьми. Отже, сприймати Осьмачку як реаліста означає йти проти його волі. Якщо ж ми лише на мить припустимо, що проза Осьмачки є актом сублимації і опосередкованого самовиразу, все одразу стає на свої місця. Стає зрозуміло, що найцікавіше у його прозі, - це характер головних героїв. І ці герої не є об'єктивованими, сконструйованими задля потреб сюжету персонажами, які лише деякими рисами біографії пов'язані з автором. Зв'язок автора і головних героїв його творів значно складніший і глибший, ніж може видатись на перший погляд.

Очевидно, що Осьмачка в прозі є модерніст, оскільки в ньому домінує суб'єктивний компонент, який свідомо опосередковується. Але перш ніж зупинитись на остаточному варіанті визначення (який саме модернізм?), зауважимо, що мову варто вести лише про перші два твори. Роман "Ротонда душогубців" взагалі не варто розглядати в загальному масиві творчості Осьмачки, треба сприймати його лише як факт біографії. Неозброєним оком видно, наскільки цей роман відрізняється від попередніх: це суцільна художня непереконливість, ходульність, надуманість. Таке враження, що цей твір писала зовсім інша людина, причому, людина психічно хвора. Хоча дехто з критиків (В.Шевчук) вважав, що вся прозова творчість Осьмачки справляє враження невловимого психічного розладу, з цим не можна погодитись. Перші два романи - вагомі і повноцінні твори. А в "Ротонді душогубців" він намагається довести, що "всі підозри небезпідставні" (частий вислів у творах Осьмачки): нібито сам Сталін патрував за ним, наказавши фіксувати кожен крок поета, але не знищувати його. Хворий відчуває небезпеку, але оточуючі запевняють, що її нема. Отже головна манія - переконати всіх, довести, що небезпека страшна. Манія підмінює художнє завдання. Твір із художнього стає несвідомо зафіксованою історією хвороби.

Проза Осьмачки - це акт самопізнання основоположної для свого характеру риси, яка визначає взаємини зі світом. Цю рису можна назвати так: воля до життя. Романи Осьмачки - це пристрасна апологетика природності. І здійснюється вона завдяки образам головних героїв, які не лише захищають природність, а й демонструють переваги близького до природи існування. Справа не лише в тому, що Осьмачка з любов'ю пише портрети селян - найбільш природних людей ХХ століття. Його головні герої - люди освічені,

вони мають досвід міського життя. Але саме це і дає їм можливість вивести свою природність на рівень усвідомлення своїх найглибших витоків. Герої Осьмачки - це герої пристрасті, вони керуються в житті почуттям, почуттям і ще раз почуттям. В екстремальних умовах у них загострюється інтуїція - інстинкт самозбереження, яке Анрі Бергсон назвав третім оком. Ці герої генетично споріднені з надлюдиною Ніцше, для якого воля до життя - це єдиний непомильний дороговказ. Воля до життя - це природність, це узгодженість зі своїм біологічним "низом". Але помилкою було б у кожному разі шукати впливу Ніцше (хоча він і не виключається). Тут все складніше і розгортається на рівні психологічної типології. Людина, яка охоче керується волею до життя і без сторонньої підказки, - це людина певного психологічного типу, а саме того, який знаходиться найближче до природи, тобто емоційного. Емоції дано людині від природи (емоціями вона споріднена з братами меншими, але відрізняється від них почуттями) для того, щоб відчувати тепло/холод (дружність/ворожість) навколишнього світу. Якщо у внутрішньому світі людини останнє слово належить емоціям, вона може знайти психічний баланс лише тоді, коли живе згідно з почуттями. І навпаки, джерело дисбалансу - життя всупереч почуттю. Така людина не робить вибору і не виважує, вона йде за почуттям, бо то є могутній поклик природи, і цей голос для людини емоційного психологічного типу - єдино істинний. В суспільстві завжди панує брехня, дволика мораль і штучні перестороги. Особливо ворожим для людини як продовження тієї пустої життєвої, серед якої його маленьке серце билося тривоною, чуючи свою приреченість, мабуть їй, уже світовій пустелі. З'явилось дике бажання схопитися і бігти до тітки. І коли там двері заперті, то сказано гнатися через поле, поки не зустрине якусь людину, може дівчину, і вхопити її руку, притиснути до серця і крикнути: "Людино, глянь у світ і збагни, де ми. І зрозумій, що ми манюсенькі-манюсенькі... І роковані на поталу комусь страшному і незбагненному... і через те наш розпач нехай буде великим чуттям згоди між теплом твого ества і мого ая до останнього нашого зітхання, бо за ту кривду, що ми з'явилися на світ, ніхто ні перед ким не стане покутувати і ніхто нас не пожаліє, крім нас самих"¹⁴⁶. Ще нічого не сталося, нема подій, які б виправдали цей трагічний емоційний сплеск. Отже, це є звичний стан внутрішнього світу героя. Цей стан зображено настільки психологічно відчутно, настільки він своєрідний, що важко помилитись: тут безпосередньо виливається світовідчуття автора. Емоції настільки переповнюють внутрішній світ, що їх мусово кудись збувати. Найкраще - вкладати їх в якусь дію, в боротьбу, змагання, бажано з усім світом (чим грізніший супротивник, тим гостріша боротьба, тим повніше життя). В чому ми невдовзі і переконаємось: герой затіяв змагання, яке, здавалось, було приречене на поразку, і переміг.

Звісно, можна знайти і якусь відмінність між героями. Скажімо, Лундик надто дієвий, а Нерадько здається іноді навіть пасивним. Але та пасивність оманлива - до пори до часу. Він і в дитинстві уникав боротьби, але коли дуже дошкуляли, то раптом наче сатанів і отримував перемогу над старшими і сильнішими. Його сплячка у сховках - це був процес накопичення сил для великого, одчайдушного змагання. Але і період, коли Нерадько жив на горищах та в коморах, засвідчив яскравий прояв певної психології: він не нудиться таким життям, він легко розчиняється в простому житті, знаходить в ньому якусь доцільність і приемність.

Подібні за характером і героїні Осьмачки, хоча їх внутрішній світ автор майже не розгортає. Але вони такі ж "скажені", як і герої-чоловіки, здатні на раптовий однайдушний вчинок, який є викликом всьому світові, вони так само легко йдуть за покликом серця, такі ж природні і цільні, як чоловіки, їхні обранці.

"Що ж стосується безпосередньо Осьмачки, то (М.Івченко - М.М.) характеризував його як людину з надзвичайно гострим емоціональним сприйняттям дійсності і нерідко примітивним її тлумаченням..."¹⁴⁷, - підкреслює Скорський.

Проза Осьмачки, хоч і має свій своєрідний відтінок, що засвідчує її непересічність, все же досить послідовно експресіоністською, що, у свою чергу, є основою цілісності цієї частини творчого доробку. На рівні змісту, окрім апологетики природності і емоційного характеру, це глобалізація проблематики, тяжіння до всесвітніх масштабів. Осьмачка турбується долею України, але не менш відчутно його хвилює загальний стан людства. Конфлікти максимально загострені, напружені, гіперболізовані. Все це дає досить умовне, схематизоване зображення, особливо на рівні структури образів. Схема оживає завдяки експресії виразу. Загалом вираження відчутно домінує над зображенням. В плані сюжетобудови твори Осьмачки відрізняються від експресіоністської прози, оскільки для неї більшою мірою характерним є аморфний сюжет і калейдоскопічний прийом зображення подій. У Осьмачки сюжет динамічний, напружений, можна сказати, майже авантюрний. Це типологія романтичної оповіді, того романтизму, який в радянському літературознавстві називали активним. Саме він споріднений з експресіонізмом ХХ століття, який підхопив і переосмислив деякі родові риси активного романтизму (в той час як символізм - пасивного). Експресія оповіді досягається різними шляхами. В українському експресіонізмі (згадаємо В.Винниченка у порівнянні з Л.Андреевим) досить поширений варіант експресивного зображення за рахунок авантюризації сюжету. Береться авантюрний сюжет, але настільки суб'єктивізується, що перестає бути романтичним твором масової літератури.

"Є щось фатальне у прямуванні України до Нобелівської премії, - пише С.Пінчук в передмові до романів Осьмачки. - ... Про В.Винниченка, У.Самчука та О.Гончара не будемо говорити, бо з ними не дійшло до висунення - все обірвалося на самих намірах та розмовах.

Ідеться про іншу тріаду. Це Франко, якого висунули на здобуття Нобелівської премії у 1916 р., але він помер, не дочекавшись кілька місяців до 28 жовтня. Це Осьмачка, який мав би одержати премію 1962 р. Це, нарешті, Василь Стус, якому на Заході готували премію 1985 року, але цього не сталося: загинув у карцері на Колимі в ніч на 5 жовтня того ж року"¹⁴⁸. Трохи дивно звучить це твердження. По-перше, висунути на премію ще не означає її здобути, а тут йдеться ніби про dokonаний факт: якби, мовляв, не передчасна смерть, мали б нобеліатів. По-друге, дивним здається сам ряд: Франко, Осьмачка, Стус. Яюсь надто вже очевидно не тулиться до цього ряду саме Осьмачка. Пригадаємо, яке дивне враження справив на західного читача роман "Ротонда душоубців". Ніхто не поспішав захоплюватись. Якщо пробитись до слави, яка передує будь-якій премії, зі своїми волаючими темами не змогли ні Іван Багряний, ні Василь Барка, ні Улас Самчук (хоча мали визнання і повагу в широкому колі читачів), якщо Винниченка, драми

якого йшли на багатьох сценах Європи, навіть не змогли висунути на здобуття премії, чи є підстави сподіватися, що премію міг отримати Осьмачка?

Висунення на премію психічно хворої людини - це загалом дивний, незбагнений феномен нашої ментальності. Звісно, психіка будь-якого митця, як довели психологи ХХ століття, надзвичайно чутлива, він завжди балансує над прірвою психічної хвороби. Безліч митців мали психічні недуги, і це ніби не завадило їм зробити свій внесок в світове мистецтво. І все ж, незважаючи на дуже хистку межу між здоровою і хворою психікою, визначити різницю між творчістю генія і хворої людини не є надто складним завданням. Загалом важко уявити психічно хворого генія. Геній - це не лише дар Божий, це ще і тяжкий, виснажливий, але свідомо (!) здійснений шлях на вершини людського духу. Є дуже чутлива психіка, є, окрім того, більша небезпека психічних розладів у людей емоційного психологічного типу, яким, без сумніву, був і Осьмачка. Але якщо у людини потужне, міцне еґо, яке формується внаслідок постійної, напруженої рефлексії, їй не загрожує втрата контролю над своїм внутрішнім світом. До емоційного психологічного типу належали і Шевченко, і Винниченко, і Стефаник, і Стус, і багато інших митців. Сказати, що вони мали менш дошкульні обставини життя, ніж Осьмачка, не можна. Але їхня емоційність і загострена конфліктність зі світом не набула хворобливих форм. Хоча всі вони часто переживали надзвичайно тяжкі психічні стани. Коли людина втрачає контроль над психікою, вона перестає бути творчоспроможною. Творчість захищає психіку від того самого, що й божевілья: від самознищення (інстинкт самозбереження вимагає від людини емоційного психологічного типу пошуку якогось захисту від дошкульного подразнення навколишнім світом). У божевільної людини відпадає потреба в сублімації.

Чи справді був Осьмачка психічно хворим чи лише удавав, як вважають інколи, божевільного? Коли Осьмачка вирішив симулювати божевілья, йому вдалося на диво легко переконати не лише слідчих, а й фахівців медицини. Він, власне кажучи, не симулював у повному сенсі слова, а лише дав волю тому, що вже давно гніздилося в психіці: манія переслідування численними ворогами. Ця манія сформувалась задовго до сталінських репресій. І спочатку вона мала чисто "літературне" оформлення.

Скористаємось лише тими матеріалами, які представлені у книзі М.Скорського. П.Тичина (12-томне вид., К., 1988., т.11, с.42) 24 квітня у щоденнику: "Був Осьмачка. Бігав по хаті, танцював од злості й казався" (з приводу того, що Тичина нібито у нього вкрав якісь образи, звинувачував в цьому й інших - М.М.)¹⁴⁹

Віктор Рафальський в листі до Скорського: "Осьмачка був нервово хворим. Його дратував щонайменший шум, тому він затуляв вуха ватою і натягав на голову подушку, навіть коли ходив до туалету. Були випадки дикого реготу - навіть моторошно стало. Не думаю, що усе те було удаванням"¹⁵⁰.

Із слогів Ю.Стефаніка: "побачив Тодоса Степановича, високого, стрункого, ще молодого, із прегарним нордійським обличчям, з височенним чолом і тонкими устами, з яких дещо скривленою усмішкою визирало ледве вловиме страждання"¹⁵¹.

Є.Маланюк в "Книзі спостережень" написав: "І кожна книжка, і кожна річ Осьмачки фіксують творчість цієї розщепленості, викривають дивні зриви й розриви його творчої путі, дивні моменти творчої охлялости, коли

від колишніх “грандіозних образів” залишаються якісь покорочені тіні, а від колишньої біблійної, мовляв Єфремів, суцільності мови залишається своєрідна спазматична недорікуватість і дедалі все більш незнайомий і дивний, надтріснутий і якийсь мутний голос”.

М.Скорський намагається полемізувати з цією дуже чіткою і об’єктивною оцінкою Маланюка: “Чим же викликана така категорична неприйнятність творчої манери “потенціального могутнього поета”? Є.Маланюк належав до іншої стильової школи - йому ближчі були неокласики з їх прозорим художнім образом, із відшліфованим до блиску словом”. І далі наводить цитату із Слабошпицького: “Маланюк - поет загалом гармонійний, дисциплінований у думанні й у формі. Осьмачка - всуціль дисгармонійний, стихійний, подекуди взагалі анархічний”¹⁵². Однак Маланюк з самого початку був іншим, але це не завадило йому у свій час дати високі оцінки творам Осьмачки. Отже, це не аргумент. З оцінкою Маланюка не варто сперечатись хоча б тому, що вона перегукується з висловлюваннями багатьох сучасників, які не були ні упереджені, ні вороже налаштовані. Зі спогадів Самчука: “Фізично здоровий, високого росту, з правильними рисами лица, але в його попелястих сірих очах було виразно помітно тривожну скорб. А одночасно й гнів. Він весь час усміхався кривою усмішкою, так ніби він кпився. ... До людей був упереджений, у всьому вбачав недобрі наміри, перебував у стані постійного невдоволення” с.92. Із спогадів Марії Кейван: “Зрештою, конфлікти в нього були не тільки з управою, а й з багатьма іншими людьми, часто із-за нічого”¹⁵³. Як бачимо, перед нами вимальовується досить чітка картина. Людина емоційного психологічного типу надає перевагу не рефлексії, а загостреному виясненню стосунків зі світом. Зі світом змагатись в реальному житті - це марна і небезпечна справа. Здоровіша психіка дасть в результаті скандаліста, слабкіша одразу приведе до хвороби. Змагатись зі світом без шкоди для психіки можливо лише у творчості. Оскільки світ здолати неможливо (хіба тимчасово, ставши диктатором чи полководцем), людина весь час відчуває себе загнаним звіром, якого переслідують на кожному кроці і звідусіль загрожують смертю. Тоді гору беруть страхи.

Із нарису Осьмачки “Страх”: “Страх живе, мов трава, тільки проростає досередині: у вуха, ув очі, закорінюється в мозку, і ви починаєте боятися чути, бачити, розуміти, стаєте обережні, запобігливі й лояльні до всього, навіть до власної ганьби... А то ніяка личина не знає, як на горіщі казарми над моїм ліжком кожної ночі отакою тупицею хтось приходив до мене страхати - цюкає мене по кістках, щоб і я в постелі, коли зігріюся трохи хоч на світанку, не мав спокою, - цюкає! Розумієте, падлюка приходив рубати дрова над моєю головою, щоб я ніколи не відпочивав... Ляку мені завдають! О, я знаю, скільки рогів у страху!”¹⁵⁴. Це треба відчувати, щоб описати. В цьому змалюванні чітко видно, як втрачається межа міжхворобливою і хворою уявою.

ОКСАНА ЗАБУЖКО

Задля кого згоріти, ой боженку мій, перед ким!..

О.Забужко. Феєрія про диригента свічок (1,92)

Проза Оксани Забужко, зокрема, твір, який набув великого розголосу і викликав суперечливі оцінки - роман “Польові дослідження з українського сексу”, - вимагає для розуміння і сприйняття

широкого контексту. Це яскравий твір, який проситься, аби його вписали в якийсь відомий ряд ХХ століття. Власне, з цього треба починати аналіз. Яка тут система художніх координат: реалізм, романтизм, модернізм, постмодернізм? Є підстави для існування будь-якої з цих версій. Реалізм? Можливо: тут ні грама вигадки, все рельєфно-життєве, випукло-вірогідне. Достовірність деталей, фактурність зображення іноді аж очі муляє. Але водночас: події як такої нема, об'єкт настільки спотворений, що не складеш в уяві хоч сякий-такий пунктирний сюжет. Все настільки суб'єктивно, що про об'єкт і сказати нічого. Тоді романтизм? Романтичного дуже багато: емоції, емоції і ще раз емоції. Тема яка? Трагічне кохання. А скільки ідеалізму, невитравної віри у велич почуттів і невмирущість краси, а екзотичних краєвидів, а... Втім, не варто надто захоплюватись цим переліком: деякі аж надміру натуралістичні картини, цинічне всерозуміння, невитравна іронія, що все відсторонює, саркастичні ноти в інтонації... Який там вже романтизм! Отже, таки модернізм: тотальна суб'єктивізація об'єкта і не менш настирлива об'єктивізація суб'єкта.

З перших сторінок ясно: перед нами яскравий і очевидний результат сублімації. Лірична героїня знаходиться у надзвичайно пригніченому стані і думає про самогубство: "Пів-упаковки транквілізаторів плюс бритва - і вибачте за невдалий дебют. Старалася щиро, на совість, а що ні фіга не вийшло, то чесніше одразу здати карти - не гравець із мене й зараз, далі буде ще хреновіше: просвітку не видно, а сили вже не ті: не дівочка"¹⁵⁵. Але натомість свідомість героїні невпинно прокручує в пам'яті "кадри" недалекого минулого, і перед нами постає історія ще одного кохання. Наприкінці спогадів, які тимчасом втілились у словесну форму, думки про самогубство зникають. Універсальні ліки - акт психоаналізу. Біль не лише прожито (під час бездумного проживання болю і п'ють упаковки транквілізаторів: треба ж якось притупити біль, що не вщухає ні на мить), біль - осмислено, розкладено по полицях, препаровано і винесено на загальний огляд. Отоді і відпустило, тоді і з'явилось якщо не оптимістичне, то все ж досить обнадійливе як для українки слово "Хай!", яким завершився твір.

Роман Оксани Забужко вже встигли порівняти з багатьма творами літератури ХХ століття. Одне з цих порівнянь - з романом В.Набокова "Лоліта", проситься, аби його розгорнули. Хоча автори ідеї наполягають на тому, що проза Забужко співставна з "Лолітою" за майстерністю виконання¹⁵⁶, вони вочевидь трохи лукавлять: інакше чому з Набокова - лише "Лоліта"? У нього багато інших, значно майстерніше виконаних творів... Очевидно, в умі тримається паралель іншого гатунку: скандальна слава, яку обидва твори здобули, кожен на своїх теренах, надто відвертим, як на контекст і традицію, зображенням сексуальних стосунків міжгероями. І роман Набокова, і роман Забужко багато хто вважав і вважає порнографією, брутальним вивертанням бруду в погоні за славою. Історія модернізму ХХ століття багата на такі скандальні події. Почалось з Оскара Уайльда і французьких "проклятих" поетів, а далі хто тільки не доклав рук, аби розширити в мистецтві межі дозволеного! Кожна національна література має своїх Джойса та Лоуренса: Андреева і Арцибашева російська література, Винниченка і Кобилянську - українська. Колись скандально відверті, сьогодні ці автори сприймаються як мало не втілення зноти: багато води витекло відтоді, вимило зі спільноти морально-етичні забобони. Але радянська література все ж, що не кажи, була

оазою цноти. Всі інтимні сцени - за завісою чи пак за трьома крапками. Зате коли впала залізна брама, надолужили, догнали і перегнали захід у показі відвертих сцен. Російська література одразу порушила всі можливі і неможливі заборони. Вже якось і нецікаво стало останнім часом: геть нічого порушувати, вже нічим не сколихнеш загартованого читача. Інша справа - українська література. Тут якщо хто що й писав надміру еротичне, то тримав при собі: якось ніби не дуже нам і до еротики. Ні, зрушення були, чого там: згадаймо хоча б Андруховича або деякі новели збірника "Квіти в темній кімнаті", але було багато чого і за кадром. І ось прийшла жінка, по всьому видно - емансипована через край - і впевненим рухом відкинула останню завісу: дивіться! І дивляться: народ валом повалив на небачену виставу. Ще б пак: жінка, поетка, філософ, інтелектуалка, а - виражається, слова нецензурні вживає, таке всім розказує, про що інші люди і думати соромляться. Мусить пройти деякий час, аби народ оговтався, ще раз придивився і второпав: книжка Оксани Забужко - не про секс. Більш того - навіть і не про інтимні стосунки закоханих. Звісно, секс, інтим там тежє. Як же обійтись без того, без чого не обходиться життя? Але все воно там з'явилось не як самодостатній об'єкт зображення, а як ті дрібні деталі, самі по собі не дуже суттєві, без яких картина в цілому видається недостовірною або фальшивою.

Якщо "Лоліта" Набокова - це роман про кохання, яке проростає і міцніє, прориваючись крізь хащі сексу, то роман Оксани Забужко - це твір про виродження нації, моральне і фізичне. Це страшний по своїй вбивчій оголеності правди твір про наше життя. "...в рабстві народ вироджується, - тлуми, що заповнюють київські автобуси, всі оті сутулі, пом'яті лицьями чоловіки на жокейськи вивернутих ногах, жінки, поховані під тюленистим коливанням сиром'ясного тіста, молодики з дебільним сміхом і вовчим прикусом, що пруть напролом, не розбираючи дороги (не відступишся - зіб'ють з ніг і не завважать), і дівулі з грубо вималюваними поверх шкіри личинами (зчисть шмаровидло - і оголиться гладенька яйцеподібна поверхня, як на полотнах Де Кіріко) та стійкою аурою якоїсь липкуватої недомитости, - то наче речі, змайстровані нелюбовно, абияк, на відчипного: гнали план у кінці кварталу, потребували дитини, щоб стати на квартирну чергу, або просто трахнулися десь у парадняку чи, по п'яному ділі, в тамбурі поїзда..."¹⁵⁷ І далі: "...йолки-палки, ми жбули вродливим народом, леді й джентельмени, відкритозорим, думим і рослявим, самовладно-міцно вкоріненім у землю, з якої нас довго видирали з м'ясом, ажнарешті таки видерли, і ми розлетілися, розтрусилися по всіх широтах обстрапанім пір'ям із розпоротих багнетами подушок, наготованих, було, на придане, - ми-бо все чекали свого весілля, вишивали собі пісень, хрестиком, слово до слова, і так упродовжвсенської історії, - ну от і довишивались"¹⁵⁸.

Не випадково у своїх наукових студіях Оксана Забужко зупинилась на поставах Івана Франка і Тараса Шевченка: це вочевидь споріднені особистості. Активна і послідовна соціальна спрямованість Оксани Забужко не поступиться найбільш діяльним особистостям української історії. Незважаючи на егоцентризм, який, можливо, декому очі їсть, Забужко завжди підпорядковує себе і свій світ більшому і універсальнішому - національній ідеї. Це її манія, ідея-фікс, її пафос і предмет найглибших, найщириших вболівань. Тричі на життя лірична героїня роману Забужко зверталась з пристрасною молитвою до Бога: одна молитва - за батька, друга - за коханого, третя - за незалежність

України, як пізніше прокоментує вона - стид зізнатись. Не стид зізнатись, як молилась за батька, що вмирав, за коханого, що міг загинути. Що молилась за незалежність - стид зізнатись. Абсолютна ієрархія. Україна - найінтимніше, найсокровенніше. Власне життя простяглося як органічна частка загальної доли. Власна залежність-незалежність - це залежність-незалежність всіх. "Ти жінка. В цім твоя межа. / Твій місяць спить, як срібна блешня. / Як прянощ з кінчика ножа, / У кров утрушено залежність". Інтимні трагедії героїні мають національні витоки. Вона не зустрічала у своєму житті національно свідомих чоловіків, сильних, здатних на вчинок. Її кохання до художника Миколи К. спалахнуло саме тоді, коли їй здалось - це справжній український мужчина, причому, д у жч і й за неї. Трагедія в тому, що - лише здалось. Художник реалізував себе лише у мистецтві, в його житті дуже скромне місце було відведено для кохання. Приблизно стільки, скільки й для сексу.

При всьому рафінізмі і естетстві, не тільки проза, а й поезія, загалом вся творчість Оксани Забужко є соціально орієнтованою. Це особистість, яка не може назавжди відвернутись від реального світу, занурившись у вигаданий, вимірний, нафантазований тощо світ. Вона переживає негаразди соціуму не менш глибоко і пристрасно, ніж свої власні. В повісті "Інопланетянка"¹⁵⁹, де вперше глибоко і послідовно Забужко розгортає власну концепцію творчості, ми маємо можливість спостерігати процес вибору. Для героїні повісті, яка щойно вступає в літературу і знаходиться під опікою уславленого "метра" (він вчить її писати так, аби "було потрібно народу") тенденційні твори є тим негативом, від якого вона всіма силами відштовхується. Вона не хоче писати для когось, для чогось, вона хоче бути лише митцем, вільним митцем. Вона вже досягла другого ступеня свободи, але тим гостріше відчуває свою залежність від світу. Здається, якби порвати останні пута, досягти третього ступеня, то це вже було б саме те, що необхідно митцеві найбільше. І от з'являється Посланець, який пропонує Раді той вимірний ступінь свободи. І Рада мало не погодилась, але в останню мить поцікавилась, чи можна буде потім писати. А коли почула, що їй просто не схочеться, та й не потрібно це буде людям, її бажання звільнення одразу згасло. Як герой Коцюбинського в новелі "Інтермеццо", тішачись природою, в кінці вибирає остогидле місто і вертається в соціум, так і героїня Забужко вибирає прикутість до світу: якщо творчість не потрібна народу, вона втрачає сенс.

Не менш відчутною є соціальна визначеність творчості Забужко в оповіданні "Я, Мілена". Тут розглядається та загроза для соціуму, яку відчули митці ще на минулому порубіжжі: загроза технізації життя. Про те, що технічна цивілізація згубна для людини, бо спричиняє її деградацію, писав Анрі Бергсон та інші інтуїтивісти, волали про загрозу самознищення внаслідок технічного прогресу експресіоністи. В оповіданні "Я, Мілена" героїня відчуває, що поступово потрапляє в залежність від телевізора. Спочатку телевізор "помалу-малу зробився дієвим співучасником усіх їхніх балачок, ба навіть незрідка, дорадником і суддею"¹⁶⁰, потім телевізор почав перехоплювати думки, "скорочував і спрямляв їх", "інколи ще до того, як вони самі похоплювались їх подумати чи з'ясувати собі свої правдиві бажання" (там само). Закінчилось це ірраціональним узалеженням, переродженням героя, чоловіка Мілени, і відторгненням героїні від світу, в якому запанувала її двійничка - вульгарна телевізійна Мілена. "Ворожість до тілесного, - писав про добу постмодернізму П.Козловський, - що виникає з тотального симулювання світу, особливо

проявляється в її паталогічній пристрасності до комп'ютерів¹⁶¹. Забужко змальовує саме таке випадання з тілесного світу в світ віртуальний, внаслідок чого деформується життя.

Послідовна соціальна орієнтованість і водночас посилений суб'єктивізм творчості Забужко наштовкують на думку, що перед нами - досить яскравий і послідовний експресіонізм. Мало не всі рецензенти вказують на надзвичайну експресивність оповіді Забужко. Емоція вихлюпується потужними сплесками, вона визначає все. Саме емоція спотворює зображення. Замість докладної оповіді про події ми бачимо мозаїку, калейдоскопмаксимально експресивних картин. Спогад розгортається без будь-якої орієнтації на хронологію чи логічну відповідність. Картини теперішнього життя в Нью-Йорку раптово межують зі спогадами то про кінець роману, то про його початок. В ті ж спогади силоміць втискуються картини з давнього життя - власного і загальнонародного. Вельми доречними у цьому потоці свідомості виявляються і вірші: вони урізноманітнюють емоційну палітру, роблять її ще більш щільною і напруженою.

Якщо порівняти потік свідомості Оксани Забужко з подібним засобом у інших авторів (з найближчих у часі - Андрухович або Саша Соколов), то відразу відчужує різницю. Загалом потік свідомості насичує оповідь такою безліччю дрібниць, що уповільнює її до черепашого кроку. Забужко потік свідомості використовує як додатковий засіб посилення експресії. Це вже важко назвати потоком свідомості - скоріше потік емоцій в процесі їх напруженого усвідомлення. Вона перескакує з одного на інше, керуючись примхами звільненої уяви, але ніколи не забуває, куди вона навалює прямує. У більшості авторів потік свідомості частіше нарощує текст, від нього оповідь пухне, як на дріжджах. У Забужко потік свідомості пресує картини життя, аби створити враження стрімкого, свавільного руху. Лірична героїня роману проноситься крізь свідомість читача стихійним лихом, блискавкою, стрілою, лишаючи відчуття рани. Вона дратує частіше, ніж захоплює, вона зачіпає за живе, вона займає надто багато місця у цьому світі. Читачеві мусово відступитись і дати дорогу. Грубі, чіткі лінії, яскраві кольори, знищений сюжет, одним різким рухом змальовані персонажі. Словом, типовий експресіонізм.

І все ж у класичний модернізм першої половини ХХ століття роман Оксани Забужко органічно не вписується. Відчутний слід лишила на ньому і наша доба - епоха постмодернізму.

Не існує більш чи менш усталених визначень постмодернізму, втім, як і визначень модернізму. Але на чисто читацькому рівні це не заважає більшості чітко орієнтуватись у творах мистецтва. На перший погляд проза Забужко досить органічно вписується саме у постмодернізм. "Епоха постмодернізму - це час, що залишає людину напризволяще, коли дійсно настає занепад"¹⁶². Саме таким відчуттям просякнута творчість Оксани Забужко. "Коли резюмувати такі тенденції нашого сьогодення як заперечення централізму інтелекту, ієрархії вартостей, телічності наших вчинків, а далі гіпостатичність мови, семантичну розсіяність, тематичну випадковість, текстуальну гру, повсюдну іронію, і назвати все це постмодернізмом, то справді... навряд чи можна його інакше окреслити"¹⁶³. Під таке визначення постмодернізму І.Фізера, досить стисло і влучне, проза Оксани Забужко цілком підходить. Про деякі з рис вже йшлося, про інші варто ще сказати.

У своїй нобелівській лекції Йосип Бродський стверджував, що поезія

- це феномен мови і нічого більше. Це думка митця старого часу, який іронічно споглядає потуги попередників втрутитись своєю творчістю у життя і переінакшити його. Звісно, мордерністи тежзаперечували підпорядкованість мистецтва політиці, ідеології та іншим життєво важливим речам. Але на місце слуги народу чи революції вони ставили пророка, провидця, самовпевненого творця Всесвіту. Оксана Забужко, як і багато вдумливих митців постмодернізму, таких ілюзій не плекає. "Хотіти бути автором, - творити, - рішуче стверджує вона, - зазіхнути на виключну прерогативу Бога. Бо ніхто з нас насправді не творить..."¹⁶⁴; "...тільки-но підступаємося ближче, гульк - аж при вході нас вже підстерігає, потираючи лапи, Той, хто хотів бути автором..."¹⁶⁵ (мається на увазі Гемон, суперник Бога). До творчості спонукає людину мова: "мова, дарма що незрозуміла, на очах у публіки стягалася довкола тебе в прозору, мінливо-ряхтучу, немов із рідкого шкла виплавлювану, кулю, всередині якої, це вони бачили, чинилась якась ворожба: щось жило, пульсувало, випростувалось, розверзалось провалами, набігало вогнями - й знов затуманювалось, як і належить шклу від заблизького дихання, ти відчитала - оповита, просвітліла й захищена, отоді-то й було втямити, що дім твій - мова, яку до пуття хіба ще кількасот душ на цілім світі й знає, - завжди при тобі, як у равлика, й іншого, непересувного дому свідилось тобі, кобіто, хоч як не тріпайся..."¹⁶⁶.

Ще одна яскрава риса, яка робить прозу Оксани Забужко явищем постмодернізму, - це міра її відвертості. Які б гострі і непривабливі теми не піднімали митці модернізму, як би не турбувались самовиразом, вони все жне наважувались голосно сказати, як у добу "пост": "Це - я, Едічка...". Ховали своє "я" за маскою героя, нагромаджували на відвертих зізнаннях купи засторог і відволікаючих ефектів. Що не кажи, а стриптиз - прикмета нашого часу. Привселюдне оголення потребує не лише індивідуальної відваги, а й підготовленої публіки. Зараз до роздягань всі вже звикли. І далеко не завжди ці роздягання мають хоч якусь дотичність до мистецтва. Частіше це є чисто медичинський акт, вирішення власних проблем, як правило, сексуальних, за рахунок публіки. Є така хвороба або сексуальна збоченість. Оксана Забужко зуміла роздягнутись і при цьому не бути сороміцьки голою. Відверто оповідаючи про найглибше, найінтимніше, вона не дала жодної фальшивої ноти. Вона абсолютно природна і органічна у всьому, що робить. Її відвертість карколомна. Але вона потрібна не для позування, не для дешевої сенсації. Вона вийшла на світові підмостки, бо хоче щиро порозумітись зі світом, що вже дістав її до печінок, хоче грати за правилами. "Я - ось така, - каже вона, - показую вам себе до денця, до дешиці. А ви? Які - ви? Якою хочете мати мене? Вам - слабо так само відверто?". Нам, звісно, слабо. Хоча всі ми, тою чи іншою мірою, в тяжбі зі світом, і не можемо цьому дати ради.

Коли людина оголюється, вона стає беззахисною. Слабка людина ховається в сотні одєжин. Лише сильна відважиться скинути машкару і вийти на люди так, як є.

З іншого боку, оголення Забужко ніколи не стає кривлянням, натужно-істеричною грою. Вона незмінно іронічна щодо себе, вона ніколи не буває ні надто захопленою собою, ні надто патетичною. Бачить себе збоку чіпко-доскіпливим оком, пильно стежить, аби героїня не втратила межі міжгрою і життям. І внаслідок цього на наших очах твориться справжнє мистецтво, єдина непроминаюча цінність якого - втілена в переконливі образи неповторна людська душа.

ВОЛОДИМИР ВИСОЦЬКИЙ

Для людей, не посвячених у філологічні тонкості, очевидний зв'язок таких понять, як експресія й експресіонізм. Філологи жзі знанням справи їх розмежовують, гадаючи, що зближення понять вносить плутанину і взагалі затемнює суть справи. Адже експресія - поняття дуже широке, воно стосується сфери людського характеру, його психології, а експресіонізм - поняття чітке, обмежене в історії культури часовими рамками. Тут доречно говорити не про емоції, а про численні гасла, маніфести, статті художників першої половини ХХ століття, в яких, до слова, підвищена емоційність не дуже й акцентується.

Коли пролунала думка, що характерною рисою поезики Висоцького є експресіонізм,¹⁶⁷ більшість філологів сприйняли її як цікавий літературознавчий парадокс. Можливо, що й є якісь елементи, можливо, що цих елементів, якщо придивитися, не так і мало, але все-таки - як може бути експресіоністом поет другої половини ХХ століття? Чи не означає це - бути епігоном явища, яке стало історією? І як можна стверджувати подібне про Висоцького, такого яскравого, ні на кого не схожого? Чи варто його поміщати в якусь клітинку, придуману літературознавцями? Чи допоможе це поглибленню нашого розуміння оригінального поета?

У тому-то й справа, що глибина нашого розуміння будь-якого художника залежить від глибини нашого бачення контексту, в якому художник існує, тенденцій, що спонукали до життя щось у процесі творчості і так далі. Чим масштабніший поет, тим він оригінальніший, але, з іншого боку, тим міцніше він входить у культурне поле, стає органічною частиною процесу, що приєднує кожен національну культуру до більш масштабної спільності - європейської, світової культури. Універсалізм геніїв усім добре відомий.

Психологи ХХ століття довели, наскільки важливі психологічні компоненти будь-якого творчого процесу, наскільки взагалі складні механізми творчості, як багато відбувається в не досяжних глибинах індивідуального і колективного несвідомого. К.Г.Юнг, досліджуючи культуру на предмет прояву екстравертної та інтровертної психіки, показав, що старий добрий розподіл художників на романтиків і реалістів має в першу чергу психологічні підстави: хто як не романтики - інтроверти, хто, як не реалісти - екстраверти! На рубежі ХІХ-ХХ століть, коли самосвідомість європейської спільноти досягла небувалої доти інтенсивності, надзвичайно актуалізувалися психологічні компоненти творчості. Нове мистецтво, мистецтво модернізму, відкрило для художників перспективу більш повної, більш адекватної реалізації своєї індивідуальності у відповідних художніх формах. І відразу стилі мистецтва стали демонструвати різні типи взаємин людини з дійсністю, різну інтенсивність конфліктності з життям, тобто, у стилях стали виявлятися не просто інтроверти та екстраверти, а психологічні типи: психологія людей інтуїтивного, розумового, сенсорного типу. Якщо уважно придивитися до маніфестів європейських символістів (зовсім різних, часто ніяк один з одним не пов'язаних), важко пропустити мимо уваги психологічний аспект: такі гасла могли виникнути тільки в людей певного психологічного типу, а саме інтуїтивного. Людині сенсорного типу не спаде на думку закликати прислухатися до нечутного, дивлятися в невидиме, вирощувати в собі ясновидця і пророка.

У маніфестах європейських експресіоністів настільки жасково проглядає психологія людей емоційного типу. Людина народжується з підвищеною експресією взаємин зі світом. І що б вона не робила, усе буде мати посилену емоційність. Тому експресіоністи, як і символисти, футуристи, сюрреалісти, існували завжди: символістів ми знайдемо ще серед художників Середніх віків, а серед романтиків початку XIX століття їх безліч. Не важко впізнати футуриста в маньєристі епохи Відродження, сюрреаліста - у художнику епохи Бароко, не важко знайти експресіоніста серед активних романтиків усіх часів. Психологічні типи - незмінні форми психіки, вони були такими ж і так само виявляли себе й у період античності, і в наш час. Але ступінь самоусвідомлення міняється. Чим глибше людина пізнала себе, чим інтенсивніше вона рефлексує у процесі творчості, тим очевидніше, яскравіше вона виявляє певну психологію у своєму творчому методі і стилі.

Висоцький експресіоніст не тому, що він когось наслідував чи запозичив якісь прийоми в процесі учнівства в класиків. Висоцький експресіоніст тому, що така його психологія, він - яскравий представник емоційного психологічного типу, з коливанням від інтро- до екстраверсії. Тобто, його зв'язок з європейським експресіонізмом - типологічний, а значить найбільш глибокий.

Нам вже доводилося аналізувати творчість В.Висоцького в аспекті прояву стильових якостей експресіонізму. Мова йшла про те, що тематичне розмаїття, загострена соціальна орієнтація, актуалізація ігрового елемента, який тягне за собою драматизацію лірики - усі ці очевидні якості поезії Висоцького, які лежать на поверхні, не є свідченням високого художнього рівня його творів, якщо Висоцького розглядати в звичних рамках, скажімо, як поет-романтика або (тим більше!) реаліста. Соціальна орієнтація поета не приведе до втрати ліричного компоненту тільки в тому разі, коли соціальність "провариться" у суб'єктивному світосприйманні. Таке проварювання відбувається, коли соціальні проблеми викликають таке жнебайдуже проживання-переживання, як і глибоко особисті події. Цього штучним способом (завдяки використанню системи відповідних прийомів) не досягти. Для того, щоб спільні біди людства (тим більше, коли вони не зачіпають безпосередньо тебе) стали особистою трагедією, потрібно бути певною людиною, точніше, людиною певного психологічного типу.

Життя і творчість Висоцького трагічні. Де джерела цього трагізму? На перший погляд це питання може видатися риторичним. Видимість існування заздалегідь відомої відповіді беззастережно відсилає нас до обставин: як же уникнути трагедії, коли система тисне, забороняє, змушує, не пускає... Суперечності ніби немає: життя не балує поетів. Тим часом очевидно, що життя Висоцького на тлі багатьох сучасників було досить благополучне. Його не судили за дармоїдство, він не сидів у таборах, не потрапляв на примусове лікування у психлікарню, не депортувався насильно за межі країни. У нього була улюблена робота, він уник ситуацій, коли треба було відмовлятися від найдорожчого, він був абсолютно вільний у своєму творчому пошуку, нарешті, він любив взаємно, мав прекрасну родину, безліч друзів. Не визнавали, не друкували? Це, звичайно, важко, але сторицею компенсувалося народним визнанням, справжньою славою. Ні, обставини, як їх не згущай, не витягують на трагедію, не пояснюють її. Але ж вона очевидна! Її присутність гостро відчували й ті, хто слухав його пісні, й ті, хто спілкувався з ним у побуті, у

повсякденних, ажніак не трагічних ситуаціях. “Коли він заспівував, страшно ставало за нього, - згадує Л.Георгієв. - Він бліднув несамовитою блідістю, чоло покривалося потом, вени здувалися на чолі, горло напружувалося, жили виступали на ньому. Здавалося, горло от-от перерветься, він рвався з усіх сил, з усіх сухожиль...”¹⁶⁸ Відкіля це йде? Чому таке шаленство, такий нелюдський надрив?

Тут доречно зачепити проблему залежності від алкоголю. Здається, що тягла його в цю безодню невідома, непереможна сила (про це - з боєм і великою делікатністю - у Марини Владі). Л.Георгієв, заговоривши про цю сторону життя Висоцького, спробував знайти м'яке пояснення: “... він не зумів до кінця побороти пристрасть до горілки... Він виявився в цьому відношенні людиною слабкою...”¹⁶⁹ Звичайно, можна пояснити і так, але при цьому не помічаємо парадоксу: чому виявилася слабкою людина, яка справляла враження неймовірної сили, причому сили не фізичної (хоча й у цьому відношенні він не був обділений природою), а внутрішньої, вольової, духовної? Варто згадати тільки, як він грав Хлопушу: “На сцені несамовито кричить і б'ється напівроздягнена людина. Від пояса до плечей вона обмотана ланцюгами. Відчуття страшне. Сцена нахилена під кутом до підлоги, і ланцюги, які тримають чотири чоловіки, не тільки сковують бранця, але й не дають йому впасти. ... Як і весь зал, я вражена силою, розпачем, надзвичайним голосом актора”¹⁷⁰. У цій сцені він не просто грає, він вихлюпує назовні те, що давить зсередини і що ажніак не пов'язане з зображенням персонажа (герой - тільки привід, щоб висловити своє). Сила рідкісна, неймовірна. Чому ж вона пасувала перед людською слабкістю, яку порівняно легко вдавалося переборювати і не настільки сильним людям? Відповідь одна: Висоцький у глибині душі не хотів цього подолання, відмовлявся від нього. У лікувальній практиці буває так, що біль необхідно притупити з жалю до людини, бо позбавити від хвороби медицина неспроможна. Читаючи спогади сучасників, не можеш позбутися відчуття, що Висоцький переборював постійний внутрішній (душевний? психічний? - важко сказати) біль, від якого можна було сховатися або у творчості, або в пиятиці. “Мне снятся крысы, хоботы и черти. Я / Гоню их прочь, стеная и браня. / Но вместо них я вижу виночерпия, / Он шепчет: Выход есть, к исходу дня - / Вина! И прекратится толкотня. / Виденья схлынут, сердце и предсердие / Отпустит и расплавится броня!”¹⁷¹

Численні пісні Висоцького про п'яні deboші сприймаються найчастіше в гумористичному ключі, при цьому начебто очевидний момент опосередкування героя від автора. Але якщо придивитися до багатьох текстів уважніше, не можна не помітити: страшний оскал болю незримо присутній за кумедними сценами, смішними характеристиками. Згадаємо знамениту “Антиалкогольну”. “А потом рвал рубаху и бил себя в грудь, / Говорил, будто все меня продали. / И гостям, говорят, не давал продыхнуть, / Донимал их блатными аккордами”. Важко помітитися: тут звучить голос автора про самого себе. І подальший сюжет, не має значення, був він чи не був у житті, розгортає перед нами страшну, гротескную, трагічну у своїй суті картину протистояння поета і навколишнього світу. Спочатку герой трошив шляхетний кришталь, викидав з балкона кавовий сервіз (чого б це раптом у п'яної людини така ненависть до посуду?). Потім на нього навалилися гуртом, зв'язали: “Кто плевал мне в лицо, а кто водку лил в рот, / А

какой-то танцор бил ногами в живот...". Яка моторозна картина людської ниці! Хитрістю звільнившись від пут, герой з помноженими силами почав боротися з натовпом, але чомусь не кинувся на тих негідників, які били його зв'язаного, ненависть його, як і раніше, спрямована на предмети: "Я, как раненый зверь, напоследок чудил: / Выбил окна и дверь, и балкон уронил". І як нагадує кінцівка цієї пісні реальні стани Висоцького в години похмілля: "Если правда оно, ну хотя бы на треть, - / Остается одно - только лечь, помереть". Трагізму цього визнання не здатна закрити бадьора фраза про вдову, що "взяла к себе жить".

Сп'яніння звільняло якісь невідомі, жажливі сили. Може, це виривалася назовні властива природі Висоцького агресія? Але жбагато хто з тих, хто знав Висоцького близько, стверджують: він був м'яким, щирим, поступливим... Невже можна сховати так глибоко агресивність? Навряд. Агресивність, як її не ховай, оточуючі люди завжди відчувають.

Людина народжується з домінантою в психіці однієї з чотирьох функцій: розуму, емоцій, сенсорики, інтуїції. Від цієї домінанти залежить психологічний тип. Але психологічний тип - це не просто характер, як вважає більшість. Усе багато складніше і глибше. Саме психологічний тип визначає взаємини людини зі світом. Сюжет життя значною мірою визначений від народження, природою. Тому - "від долі не втечеш", говорить народна мудрість. Одні люди вже в дитячому віці демонструють яскраву соціальну орієнтованість, лізуть якщо не в бійку, то на рожна, інші, як не втягувало б життя, все одно послідовно асоціальні. Це неминуче відіб'ється й на творчості: порівняємо сучасників - Пастернака і Маяковського, Ахматову і Цветаєву, Бродського і Висоцького...

Соціальна орієнтованість властива двом психологічним типам: емоційному і сенсорному. Обидва тією чи іншою мірою знаходяться в стані боротьби, конфлікту з навколишнім світом. Але для сенсорного типу ця боротьба має змагальний, спортивний характер. Людину не влаштовує світ і вона охоче його переробляє. Але якщо не відчуває сили, щоб це здійснити, відмовляється від боротьби, надаючи перевагу компромісу із соціумом. Емоційний психологічний тип знаходиться найближче до природних джерел, до біологічного низу, у таких людей краще бачить "третє око". Він почуває заздалегідь тепло чи холод подій, які насуваються, тепло і холод, що струменять від оточуючих людей. Людина, у внутрішньому світі якої останне, вирішальне слово говорять емоція і почуття, особливо гостро реагує на фальш і неправду, які панують у суспільстві. Вона болісно переживає негарзди соціуму, оскільки соціум - постійне джерело хворобливого роздратування ("все не так, все не так, ребята"). Сприйняття оточуючих людей - ця завжди суміш співчуття, жалості і неприйняття. Люди занадто охоче надягають маски: "И маски на меня глядят с укором, / Они кричат, что я опять не в такт, / Что наступаю на ноги партнерам" ("Смеюсь навзрыд, как у кривых зеркал").

Усе, що відбувається в цьому світі, має відношення до кожної конкретної людини: зрозуміти це може багато хто, почувають це лише природні люди. Вони здатні всерйоз занедужати від однієї газетної замітки (такі зізнання робив у щоденниках О.Шпенглер: мовляв, прочитав те-то (якась політична інформація), не спав усю ніч).

Психологічний, втім, як і естетичний, "родовід" Висоцького варто починати від Достоєвського: у ньому ми знаходимо схоже шаленство у відносинах зі

світом. Інша споріднена людина - Фрідріх Ніцше. Він, до речі сказати, не випадково числиться в родоначальниках німецького експресіонізму, хоча літературних маніфестів не писав.

Щоб наважитися на похід проти усього світу, як це зробили у свій час по-різному і Достоєвський, і Ніцше, і Шпенглер, потрібно володіти не тільки мужністю, зухвалістю, силою і так далі. Ні, ніяких якостей не вистачить. Для цього необхідно мати певний психічний стан, а саме: стан зацькованості, загнаності у глухий кут, повного, безпросвітнього розпачу. Тоді вже розум не зупинить, тоді будеш кидатися на стіну, на будь-яку перешкоду, не міряючи сил. Для Висоцького в цьому плані знаковий образ - вовк. У ньому він найяскравіше втілює своє друге "я". Втім, не випадково мотив полювання людини на тварин чи птахів - наскрізний мотив творчості. Для всіх сюжетів є спільне: поет починає говорити голосом загнаного звіра, він завжди в його шкірі, завжди на його боці. І, як правило, він сам в образі того звіра, який, незважаючи на облогу з усіх боків, на марність опору, кидається на перешкоду: "Я из повиновения вышел - / За флажки - жажда жизни сильней!". Якщо перемогти ворога неможливо, після поразки вовк втрачає право називатися вовком: "А на татуированном кровью снегу / Тает роспись: "Мы больше не волки". В усіх сюжетах та сама конструкція: один проти всіх, один загнаний, зацькований багатьма, але не скорений.

Протистояння героя і світу настільки глибоке і тотальне, що перед цією універсальною відступає конкретно-історичний соціум. Хоча Висоцький дозволяв собі значно більше зухвалих висловлювань про систему, ніж інші представники його покоління, дисидентом у точному сенсі цього слова він не був. Не можна стверджувати, що його, як О.Галича чи О.Солженіцина, не влаштувала саме ця система. Система, звичайно, кепська, але справа не в цьому. Соціум завжди поганий і завжди ворожий людині. Це невидимий ірраціональний ворог, його немає ніде, його не можна викликати на рівний бій. Люди навколо - добрі, милі, часом дурні, найчастіше - нещасливі. Але в кожній людині - крихітна частка соціуму. Коли люди збираються разом, соціум показує свій образ. І якщо загострити рецептори сприйняття (наприклад, за допомогою горілки), соціум здатний об'єктивуватися, постати у своєму карикатурному, огидному вигляді. І тоді - нічого не залишається, як трощити все навколо, знищуючи предметний світ, бо він - теж соціум. Соціум - трансцендентний ворог. Планетарність подій не випадкова. Кожна людина землі стогне від страждання, що має одну причину - жорстока тиранія світу: "Люди падают, бьются об лед, / Гололед на Земле, гололед. ... Не один, так другой упадет, ... / И затопчут его сапогами" ("Гололед").

Соціум можна й осміяти - тоді виникає ілюзія, що ти звільнився від страху. Втім, знуцатися із соціуму просто хочеться, є така постійна потреба. Але, знов-таки, над соціумом безадресним, всесвітнім. Тим соціумом, що переміг усе живе й кожну окрему людину і тримає в клітці, за загорожею кожного "иноходца", кожного, хто хоч чим-небудь виділився з юрби.

Джерела трагедії Висоцького - у ньому самому. Це від народження трагічна особистість, яка, здається, й народилася для того, щоб мучитися і повільно вмирати. Мотив смерті відкриває нам ще одне віконечко у внутрішній світ Висоцького. Жорстока, нерівна боротьба багатьох його сюжетів отримує поглиблений трагізм унаслідок загибелі ліричного героя чи образу, який втілює у собі якості ліричного "я". Сюжети багатьох життів мають похмуру

тональність через очікування неминучої загибелі. Висоцький передчував свою смерть - у цьому не можна помилитися, читаючи вірші останніх років. Але: він її передчував занадто заздалегідь, так, як звичайній людині не дано передчувати. Людині не можна передчувати смерть задовго до смерті - вистачить і того, що вона про неї знає. Висоцький вліз у ті глибини власного несвідомого, де відкривається безодня і дихає смертю кожна мить життя ("Кожна мить життя - крок до смерті", - попереджав З.Фрейд). Це завжди небезпечно, це не проходить даремно. Не можна відчутти смерть і потім уникнути її. Не можна лягти на дно так, щоб не змогли запеленгувати, а потім - випливи. "Зачем цыганки мне гадать затеяли? / День смерти уточнили мне они... / Ты эту дату, Боже, сохрани, - не отмечай в своем календаре, или / В последний миг возьми да измени, / Чтоб я не ждал, чтоб вороны не реяли, / И чтобы агнцы жалобно не бляели" ("Что Фауста ли..."). На жаль, прохання запізніле: вже і ворони, і агнці, і ангели проспівали "своїми злими голосами", дата смерті уточнена за власним бажанням, "сумнівами і страхами" засіяна душа з відання її господаря, при його прямому потуранні.

"Поет, - писав Юнг, - усюди й у будь-який момент може побачити істот, що населяють нічний світ - духів, демонів і божеств; він почуває, як людською долею править нелюдська рука..."¹⁷¹. Висоцький щедро населяє свій світ різноманітними чудовиськами, вони для нього, як і для Достоєвського чи Гоголя - видимі і чутні, щоправда, їхня мова не тішить слух... Вони - посланці темного світу, вони приходять, щоб вселити в душу страх і сум'яття. Він усією шкірою відчував, що "людською долею править нелюдська рука".

Психоаналіз творчості Висоцького дає прекрасні результати: безліч знахідок, яскрава ілюстрація Фрейда, особливо - процесу сублімації. Був витіснений у підсвідомість, мабуть, ще в дитинстві, загострений страх смерті. Він пішов на глибину, робив там свою руйнівну роботу, очікуючи моменту, коли жертва зустрінеться очима з чудовиськом і, як від погляду Медузи, скам'янівши, рушить назустріч.

Такий шлях пройшов Леонід Андрєєв, який кілька разів відважувався на самогубство, такими були самогубці Маяковський і Цветаєва. Занадто довге чекання смерті викликає гостре бажання піти їй назустріч. Висоцький не стрілявся, але відверто провокував смерть. Згадаємо: він умирав не один раз. І яка дивна смерть: у горлі порвалася судина, зійшов кров'ю! Нормальні люди хіба так умирають? Хіба бувають такі хвороби? Це смерть, як за сценарієм Цветаєвої: "Вскрыла жылы хлещет жизнь". Кінець визначений, тому що зрозумілий шлях: жорстока боротьба з могутнім ворогом, боротьба, приречена на поразку, боротьба, якої не уникнути, не відтягнути компромісом. Приреченість на нерівний бій, на неминучу поразку... І проте - свідомо йти назустріч, дивитись в очі супротивнику не змигнувши. Це психологічний тип, для якого найбільш точний псевдонім - Прометей. Згадуючи про героїзм цього міфічного героя, про його подвиг заради людини, якимось забуваємо про жорстокі вічні муки, на які він був приречений. Прометей - це, як і багато інших міфічних образів, певна психологічна формула. Такі люди бувають, вони відомі людству (розіп'ятий Христос - не в цьому ряду, це інший тип відносин зі світом). Вони народжуються постійно, їх - чверть людства. Звичайно, далеко не кожен стає Висоцьким. Трагічне сприйняття життя багатократно підсилює поетичний дар. Поет - завжди підсилювач. Крім того, багато залежить від ступеня самоусвідомлення. У Висоцького, який

напружено рефлектував, ступінь самоусвідомлення дуже висока. Юнг вважав, що в індивідуальному несвідомому ніщо не заховане навечно: якщо людина захоче, вона може заглянути на саме денце власного підпілля ("Є такі люди, що усвідомлюють практично все з того, що в принципі можна усвідомити"¹⁷²). Але щоб це здійснити, треба мати величезну мужність.

ПСИХОЛОГІЧНІ СИМВОЛІСТИ

ФІЛОСОФІЯ ДВОХ СВІТІВ ЯК СЕНС СИМВОЛІСТСЬКОЇ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Дослідники творчості Лесі Українки, як найперші, так і сьгоднішні, одностайно зійшлися на думці, що головна риса її драматургії визначається поняттям "драма ідей". Можна вважати, що на теперішньому етапі це чи не єдине аксіоматичне положення лесезнавства (у всьому іншому досить суперечливого, різнобійного і полемічного).

Найбільш гостра проблема сучасного лесезнавства - це проблема художнього методу. Всі поважні дослідники, автори солідних наукових праць (В.Агеєва, Т.Гундорова, С.Павличко та інші) зійшлися на тому, що від Лесі Українки починається український модернізм. Однак ніхто з них не конкретизував це поняття: який саме модернізм? У конкретних дослідженнях аспектів творчості модернізм далеко не завжди підтверджується і враховується. Більшість сучасних науковців бачить і сприймає на рівні поетики неоромантизм Лесі Українки (в аспекті новоромантизму розглядає творчість Лесі Українки і В.Агеєва, таким чином перетворюючи два поняття - модернізм і новоромантизм - на синоніми, що зовсім не диференціюються). Тут спрацьовує, власне, досвід, напрацьований радянським літературознавством, яке притримувалося ідеологічно безпечної версії коливання творчості Лесі Українки міжреалізмом і активним (чи то пак революційним) романтизмом. Як виявляє себе на рівні естетики і поетики модернізм, ще довгий час належить осягати. Але для початку треба просто визначитись (знову-таки, на рівні аксіоматичних положень): чому модернізм і який саме модернізм.

Перехід від реалізму, який панував не лише в другій половині ХІХ ст., а й (кількісно) в період порубіжжя, до модернізму здійснювався, як правило, за посередництва романтизму. Перший, символістсько-імпресіоністський етап модернізму починається з відновлення всіх провідних засад романтизму. Звісно, назвати це відновлення тим самим поняттям було б неправильно, тому доцільніше виглядає термін неоромантизм. Неоромантизм - органічна складова європейського модернізму на символістському етапі його формування. І все ж неоромантизм - це не модернізм. З нього починався рух у бік модернізму, але в деяких випадках він неоромантизмом і завершувався, а в деяких - увиразнювався, набирав нових рис і ставав символізмом або експресіонізмом. Генетично споріднені з романтизмом, ці напрями і методи модернізму суттєво відрізняються від нього.

Європейська інтелектуальна драма порубіжжя - цікаве явище перехідного періоду. Саме на неї орієнтувалась Лесі Українка у своєму пошуку. Який художній метод репрезентує інтелектуальна драма? Парадоксально, але здається, що в ній закладені всі інтенції модерністської драматургії ХХ

століття. З неї проросли символістська, експресіоністська, конструктивістська драма і драма абсурду. Чим принципово відрізняється інтелектуальна драма від реалістичної чи мелодраматично-романтичної, які визначали театр другої половини ХІХ ст.? Вже у самому понятті акцентується домінанта раціонального витoku. На першій погляд цей акцент наближає інтелектуальну драму до тієї традиції, яка найповніше втілилась в класицизмі, але яка веде свій початок ще від Аристотелевої “Поетики” (мистецтво - це наслідування життя). Раціональний виток диктує підпорядкування мистецтва спочатку життю у широкому значенні, а потім суспільству і державі. Але насправді автори інтелектуальної драми (Б.Шоу, А.Стрінберг, Г.Ібсен, Г.Гауптман, М.Метерлінк, Л.Андреєв, О.Блок) були послідовними захисниками самодостатнього мистецтва, яке не підпорядковується суспільним проблемам. Гасло, яке актуалізує ідею в процесі творчості, видає світогляд ідеаліста. Для реаліста ідеї мають зовсім іншу цінність, ніж для авторів інтелектуальної драми. Реаліст певен, що існують об’єктивні ідеї (непохитні істини), до яких він наближається, намагаючись якомога правдивіше зображувати реальне життя. Романтик не цікавиться ідеями, оскільки живе у світі почуттів. Модерніст стосовно ідей має принципово іншу позицію. Модерніст усвідомлює, що ідеї - це таке ж породження суб’єктивності, як і почуття. Ідеї відбивають складність і неповторність особистості не менш яскраво, ніж характер її переживань. З іншого боку, модерніст не наполягає на власній об’єктивності, як реаліст, або категоричній однозначності, як романтик. Рефлексія над власною суб’єктивністю відкриває можливість актуалізувати суб’єктивність загалом, погодитись з існуванням альтернативних світобачень.

Основа кожного художнього методу - це тип світогляду, ієрархія цінностей і психологія певної особистості. Щось визначає взаємини людини зі світом, і це “щось”, усвідомившись, формулюється як провідна ідея (іноді навіть нав’язлива ідея). Головна ідея реаліста виростає на усвідомленні залежності індивіда від матеріального світу, головна ідея романтика базується на онтологічній свободі і самодостатній цінності індивіда. І в тому, і в іншому випадку творчість може обходитись без тенденційно висунутих на перший план ідей, вона може “прикидатись” простим життям, бути життєподібною (Ортега-і-Гасет, як відомо, реалізмом називав і романтизм: “В цьому розумінні все зразкове мистецтво минулого століття було реалістичним”¹⁷³).

Головна ідея модерніста розгалужується на кілька річищ у зв’язку з актуалізацією суб’єктивного, а отже психологічного фактора. Ідея символіста проростає на усвідомленні інтуїтивно відчутного вищого (ідеального, небесного) світу, визначального по відношенню до світу нижчого, земного. Ідея експресіоніста проростає на конфлікті природної людини з технічною цивілізацією і парадоксально поєднує в собі есхатологізм та утопізм. Ідея футуриста, навпаки, мусить узгодити індивіда з технічною цивілізацією, визначаючи його провідну роль - господаря світу (царя природи). Ідея сюрреаліста - це пошук альтернативної реальності, важливішої і самодостатнішої, ніж реальність очевидна. Але ця головна ідея в процесі творчості у модерніста завжди яскраво індивідуалізується. Причому, у кожному методі модернізму за своїми схемами. Мистецтво відторгає умоглядні ідеї; щоб вони органічно вжилися у художній текст, їх треба “проварити” в психологічному розчині індивіда. Винниченко, мабуть, сформулював цю особливість процесу творчості найкраще (у повісті “Чесність з собою”):

треба, щоб ідея зрослася з почуттям і стала пристрасною. Сухі умоглядні схеми експресіоніст (а Винниченко послідовний експресіоніст) оживляє гіперболізованим почуттям. Емоції настільки виразні, що схема ними спалюється, лишаючи після себе відчуття життя як парадоксу. Футурист, конструюючи і експериментуючи, комбінуючи натуралістичні й умовні елементи, перетворює процес творчості на гру. Його ідея і оживає завдяки зумисній (але захоплюючій) грі. Сюрреаліст оживляє ідею підміною: фантом він робить подібним на реальність. Ми і сприймаємо його як реальність, але в якийсь момент почуваємось наче обдуреними. З творів сюрреаліста ми виносимо відчуття, що існують альтернативні світи.

Найбільш умоглядним (навіть сухо ідейним) з усіх методів модернізму є символізм. В творчості конкретних митців він часто “зігрівався” теплом імпресіоністського стилю, який сентиментально актуалізує відтінки почуттів. Якщо жвилучити з символізму імпресіонізм, лишається гола філософія. Але ця філософія найменш публіцистична, вона сама по собі вже є результатом творчості. “Символістом можна тільки народитись”, - казав О.Блок, і це справді так (щоб бути гарним митцем, треба узгодити свою природну схильність до чогось зі своєю естетикою). Філософію двох світів неможливо просто зрозуміти (розуміти, власне, ніби й нічого: можна або погодитись, що вищий світ існує, або відкинути цю ідею, як це робить матеріаліст), її треба відчутти. А для того, щоб відчутти, треба розширити діапазон відчуття, вийти за межі природою (сенсорикою, емоціями і розумом) даних людині можливостей пізнання. І тоді світ стане зовсім іншим. Куди і як ти не дивився б, бачитимеш інше і інакше, ніж решта людей. Бачитимеш ілюзорність важкого матеріального світу і незнищенність легкого ефемерного світу краси і мистецтва. І це бачення підпорядкує собі будь-яке зображення.

До філософії двох світів Леся Українка рухається свідомо й інтуїтивно водночас. Щось вона постійно “варить” в царині думки: її критика, аналіз європейської драматургії, суперечка з модерністами і їх захист, рефлексія над власними творами, яка часом виливалась у розгорнутий коментар, як до драми “Камінний господар” тощо. Тут їй треба звільнитись від народницької манії “служіння” суспільству, і вона це успішно здійснює, урівнюючи вже в “Одержимий” народ з натовпом, сліпим, жорстоким і ворожим до будь-якого прояву індивідуальності. Крім того, вона свідомо визволяє мистецтво з-під будь-якої видимої і задекларованої в часі залежності. Митець служить дару і вічності, він зобов'язаний не перед народом, а перед вищою сутністю, яка дає людині дар і хоче, аби вона до цього дару дорівнялась. Дорівнятись до самого себе - вислів із “Лісової пісні”, який часто цитують і по-різному тлумачать дослідники, - означає дорівнятись до божого дару, який має Лукаш і яким він нехтує. Зовсім інший вибір робить Кассандра: вона дорівнялась до свого дару, лишилась вірною служінню вищому, неземному. Даром Бог мантиє людину до Неба.

Майже всі герої знаходяться на межі двох світів і відчувають трагічну розп'ятість міжними. І всі вони роблять вибір між земним і небесним. Хоча героїв Лесі Українки не можна класифікувати згідно з критерієм позитивний/негативний, все ж емотивне маркування у неї досить чітке і однозначне. Вона завжди на боці тих, хто обрав небесне, вона завжди відмежовується від інших, тих, хто надто любить (цінує) земне. Іноді вона шкодує їх, як Килину в “Лісовій пісні”, іноді співчуває, як Анні і дон Гуану із “Камінного

господаря”, а часом вочевидь осуджує (Гелену в “Кассандрі”). Але суть трагічного розгортання подій навіть не в цьому. Вибір небесного в земному житті - це завжди болісний вибір, жертва і протиставлення іншим. Вибір небесного змінює життя: починається шлях на Голгофу. Кожен, хто обрав небесне, мусить пройти свій шлях на Голгофу. Як визначила сама Леся Українка характер своєї улюбленої героїні, це “мучениця прирощена” (про Долорес із “Камінного господаря”¹⁷⁴). Всі головні героїні (здебільшого це жінки) - мучениці, які мучаться свідомо і добровільно. Страждань можна уникнути. Для цього навіть не треба йти проти власного сумління, треба лише поміняти цінності. Мавка, втративши Лукаша, переживши його зраду і переродження, могла відсахнутись від обраного шляху, повернутись назад, жити так, як жила. Але назад нема вороття для тих, хто пішов по шляху до безсмертя. Знаючи невідворотність загибелі Трої, Кассандра могла якщо не врятувати свій народ, то хоча б врятуватись. Але у неї не виникає ні бажання, ні думки зробити це. Добровільно ідуть на смерть Прісцилла і Руфін, відмовившись від будь-яких можливостей пом'якшити чи зменшити трагедію. Міріам, здається, зумисне дражнить натовп, щоб бути розтерзаню. Могла відшукати компромісне рішення Оксана в “Боярині”: домогтися-таки переїзду на Україну, якщо не з Степаном, то самій. Врятувати себе від смерті, причому, не шкодячи іншим, - хіба це злочин? “Визнання і викуп вини, - вважають дослідники, - центральна тема найбільшої драми “Руфін і Прісцилла”, як і багатьох інших драм Лесі Українки¹⁷⁵, але з цим не можна погодитись. Герої Лесі Українки не визнають вини (вони її не мають навіть згідно з найсуворішими християнськими доктринами), вони беруть на себе вини, і не викупають її, а спокутують, точнісінько так, як це зробив Ісус. Ісус взяв на себе вини людства і спокутував її, таким чином виконавши Боже призначення. Саме такий шлях обирають герої Лесі Українки. Вони не просто погоджуються прийняти кару, муку, смерть, вони прагнуть цього. Їм потрібен такий фінал, бо вони вже зробили свій вибір. Трагічна смерть їх вабить як звільнення від земного життя, це ціна за жадане безсмертя.

Найбільш виразно, опукло і рельєфно процес вибору міжземним і небесним здійснюється, на наш погляд, у п'єсі “Адвокат Мартіан”. Цього героя критики тлумачили по-різному, часом сприймали і як негативного персонажа. Сьогодні подібні позиції вже не трапляються, але дослідники, як і раніше, далекі від усвідомлення того, що адвокат Мартіан - носій авторського світогляду, образ, в якого закладена життєва програма, філософія Лесі Українки. Можна, для прикладу, натрапити на таку думку про Мартіана: “Роздвоєність між земним і вищим духовним світом, який сповідує герой, нівечить його душу”¹⁷⁶. Звісно, трагедія Мартіана визначається вибором небесного світу, але хіба це породжує роздвоєність і нівечення душі? Навпаки, перед нами, на наших очах відбувається сходження звичайної людини на вершини надзвичайного стоїцизму, самовідречення. Мартіан жертвує всім, що має. Жорстокість випробування, яке доля послала Мартіанові, посилюється тим, що всі жертвоприношення він мусить здійснити в надзвичайно стислий термін - протягом одного дня. День Мартіана починається зі звістки: колишня дружина хоче відсудити його майно і шукає зв'язку в суді. Помічник Мартіана пропонує йому, аби запобігти несправедному рішення, і собі скористатись зв'язками. Мартіан рішуче відкидає цю пропозицію, хоча в ній нема нічого ганебного. З усього видно, що своє майно він не боронитиме. Наступна

подія - вияснення стосунків з дочкою, коли Мартіан змушений вислухати тяжкі і несправедливі звинувачення. Сцена завершується трагічним розривом. Відразу по тому - розмова з сином і подібний результат. Вина Мартіана перед дітьми в тому, що він виховав їх як християн, але закрив перед ними можливість здійснити власну високу жертву. Це трансцендентна вина, вина без вини. Та вина, яку люди, як правило, ніколи на себе не беруть. Мартіан виниться. Однак ми розуміємо, що, якби все вернулось назад, він зробив би так само. Втрата дітей - ціна, яку платить Мартіан за вірність обов'язку християнина. Але випробування на цьому не завершуються. Далі він мусить відмовитись від допомоги синові свого покійного друга, якого розтерзав знівсний натовп. Під час обшуку в домі Мартіана гине його племінниця. Він мусить взяти на себе вину за два молоді життя, змарнованих дочасно. Знову ж таки, вину без вини. Він не міг чинити інакше. "Таким, як я, / не можна мати кривної родини, / не можна й другом називать нікого"¹⁷⁷, - каже Мартіан рідній сестрі, відсилаючи її поїхати так далеко, щоб і тінь Мартіана "її не доступна". Жертви Мартіана надмірні, здається, людині вони не до снаги. Тому помічник Мартіана, юнак, вражений: як після такого дня може адвокат працювати над своєю завтрашньою промовою в суді. Спокій Мартіана здається йому надлюдським. Леся Українка дає лише один, але красномовний штрих, який дає знати, що відбувається в душі Мартіана при зовнішній незворушності: за один день він повністю посивів. Мартіан не здійснює вибору. Він не хитається між земним і небесним. За свій вибір небесного він мусить в земному житті відмовитись від всього, що є цінністю цього життя: добробут, сім'я, прив'язаність, товариство. Втрачаючи дітей, він обриває своє продовження в земному житті. Все мусить бути так, як сказав Христос: кинути все і йти за ним. Немає маєтності, нема рідних і близьких, коли людина обрала шлях до Бога. Так мусить бути, і це треба прийняти.

"Біблійна тема та тісно пов'язана з нею ранньохристиянська тематика, - стверджує І.Бетко, - охоплює майже половину всієї драматургічної спадщини письменниці"¹⁷⁸. Це надзвичайний парадокс, особливо на тлі численної наукової літератури (здебільшого, щоправда, радянської) про атеїзм і антихристиянство Лесі Українки. Але цей парадокс відразу знімається, якщо сприймати драматургію Лесі Українки як послідовно символістську: символізм спирався на християнство і темами християнства, особливо ранньохристиянського періоду, переповнений в усіх літературах (згадаємо, для прикладу, творчість російських символістів: Д.Мережковського, В.Брюсова, О.Блока та інших). Та й розпочинався символізм декадентством, зініційованим ідеями А.Шопенгауера, послідовно християнського філософа. До речі, твори Шопенгауера можна цитувати суцільно, коментуючи п'єси Лесі Українки. Далекі більше перегуків з Шопенгауером, аніж Ніцше, вплив якого останнім часом акцентується (зокрема, на зв'язку антихристиянських мотивів Лесі Українки з філософією Ніцше наголошують В.Агеєва та Т.Гундорова і вочевидь перебільшується).

Філософія двох світів визначає драматургію Лесі Українки не лише на теми християнства. Не менш виразно вона звучить в усіх інших творах: в "Лісовій пісні", "Кассандрі", "Боярині", "Оргії", "Камінному господарі". Вищий світ духовних цінностей - це не тільки віра, релігія (до речі, віра загальною, не виключно одне християнство: Руфін і Кассандра - язичники, Мавка - лісова істота, але всі вони належать небесному світу), це також і

мистецтво, краса, самовідречене кохання. Обираючи мистецтво, вірність дару, митець йде тим самим шляхом, яким ідуть християни, що служать Богові. Завжди і скрізь жертва. Але не прометеїстична. Незважаючи на те, що образ “Прометея представлено романтичним символом безкомпромісного, незапьямованого благородства” і що, як вважають майже всі інтерпретатори творчості Лесі Українки, від Франка до В.Агеевої, “для Лесі Українки це один з найбільш суголосних часові героїв”¹⁷⁹, зовсім не цей герой втілює осноположну світоглядну позицію авторки. Прометей кидає виклик Богам, щоб прислужитись людям. Герої Лесі Українки кидають виклик землі (в образі обездуховленого натовпу), щоб служити Небу. І Прометей, і Христос опікуються людством, але один - тілом його, а другий - душею. Прометеїстична жертва характерна для експресіоніста. Леся Українка - людина іншого психологічного типу. Для неї органічний символізм.

Як зауважила М.Ласло-Куцюк, “не можна поставити під сумнів близькість театру Лесі Українки до поетики символізму”¹⁸⁰, але проблема навіть не в цьому. Важливіше інше: рецепція драм залежить від обраного ракурсу сприйняття. Ігноруючи символізм, розглядаючи творчість Лесі Українки в контексті надто широкому і невизначеному, ми випускаємо з поля зору головне.

ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: PRO ET CONTRA ХРИСТІЯНСТВА

Усталеним місцем лесезнавства є думка про те, що Леся Українка “була войовничою атеїсткою, непримиренно ворожою всякій релігії”¹⁸¹. Це не дивно як для радянського літературознавства. Дивно те, що ця думка є практично такою жупаленою й по сьогодні. Хоча останнім часом творчість Лесі Українки переглядається досить активно. Початком перегляду біблійних тем у творчості Лесі Українки можна вважати статтю Ірини Бетко “Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки”. Розглянувши весь масив творів на біблійну тему, дослідниця змогла дійти обгрунтованого висновку: “Певним перебільшенням видається абсолютизація рядом дослідників атеїстичного пафосу творчості Лесі Українки”¹⁸². Опираючись на праці дослідників 20-х років (М.Зеров, М.Драй-Хмара, Б.Якубський), І.Бетко внесла деякі суттєві корективи у тлумачення образів, ключових для християнської тематики: Міріам, Мартіана, Прісцілли. Логічно було б чекати, що наступним етапом у розгляді поставленої проблеми буде перепрочитання тих творів, ідейний пафос яких визначався як антихристиянство. Якщо не антихристиянство, то що? Спроби такого перепрочитання виникли. Ось, скажімо, намагалась перечитати заново п'єсу “Руфін і Прісцілла” Л.Масенко. Вона не згодна з тим, що всі літературознавці, починаючи М.Зеровим, тлумачили цю драму виключно в аспекті антихристиянства, і це ніби багатобіччюча позиція. На жаль, вона не спонукає дослідницю до перегляду усталеної думки. Все, на що вона відважилась, - це доповнити існуючі тлумачення новими прошарками змісту: “В ідеологічних змаганнях своєї доби Леся Українка передбачила загрозу новітнього тоталітаризму і виступила в обороні здобутих західноєвропейською філософською й політичною думкою демократичних і ліберальних цінностей, ідеалів особистої і національної

свободи”¹⁸³.

Леся Українка вважала цю драму такою важливою, що вона їй і смерти не давала. Чому? Невже такою важливою місією свого життя вона вважала розвінчування християнства? Тоді, може, варто надати Лесі Українці статусу українського Ніцше? Саме таким шляхом вирушає дослідниця Т.Гундорова, яка перечитує Лесю Українку в аспекті модерного дискурсу, але при цьому не лише згоджується з радянським літературознавством у тому, що Лесі Українці властива послідовна антихристиянська позиція, а й пов'язує її саме з Ніцше: “Таке відчуття виявлено вже в “Одержимій”, де критика християнства, подібно до Ніцше, спрямована передусім проти інституту влади і неминучої авторитаризації жертви через встановлення “церковної ієрархії” (Леся Українка)”¹⁸⁴. Т.Гундорова знаходить безліч перегуків з Ніцше саме у критиці християнства, аж до того, що мусить поставити питання, “свідомий чи несвідомий перегук Лесі Українки з “антихристиянською” критикою Ніцше”?, питання надто сміливе і далекосяжне, ризиковане при будь-якому варіанті відповіді. Якщо перегук несвідомий, то чи можна говорити про глибину і послідовність позиції? Якщо ж свідомий, то чи не епігонство тут виявило себе надто очевидно? Як не дивно, поставивши так гостро питання, дослідниця спромоглась уникнути прямої відповіді на нього. Далі мова йде про загальний стан європейської свідомості того часу, для якої антихристиянство є органічною потребою. Варто звернути увагу також на той факт, що опирається дослідниця, пишучи про антихристиянство Лесі Українки, головним чином на “Одержиму”, в той час як “Руфіна і Прісцілла” ледве згадує, наводячи одну-дві цитати антихристиянського спрямування.

Для Лесі Українки надто важливе поняття свободи, індивідуальності, вона не згодна прихилити голову навіть перед Богом - цю позицію не важко зрозуміти: таким духом справді просякло повітря європейського життя рубежу століть. І все ж Леся Українка понад міру небайдужа до християнства - цього не можна не визнати. Власне, це нав'язливий мотив її творчості - до теми християнства вона повертається знов і знов, кружляє навколо одного місця, наче магічні кола описує. Щось не пускає піти геть, поставити крапку. “Драмищу” “Руфін і Прісцілла” мучить кілька років та ще й вважає себе зобов'язаною перед нею - не чим, як життям! А поряд пишуться “Йоганна, жінка Хусова”, “Адвокат Мартіан” - геніальні мазки до велетенського полотна. Невже за всім цим - лише бажання викрити? Та ні, пафос викриття Лесі Українці ніби не дуже властивий. Це хіба побічний настрій. Викриття надто плоске й однозначне, Леся Українка жзавжди намагалась дати стереоскопічне зображення, стати то на один бік протистояння, то на другий. Не можна сказати навіть, що вона й Юду викриває - скоріше аналізує, розглядає під лупою цю знівечену душу. Звісно, не виправдовує. Хоча, до речі, факт написання твору, в якому засуджується Юда, зрадник Христа, вже якимось не в'яжеться з антихристиянством. Втім, є безліч такого, що не в'яжеться: про це й мова.

Прочитуючи драми на тему християнства в хронологічному порядку, не можеш не відчувати руху в якомусь певному напрямку. “Одержима”, написана 1902 року, - річ чи не найбільш пристрасна, навіть експресивна. І, мабуть, все ж не випадково ймення “Одержима” пізніше наче приросло до самої Лесі Українки: образ Міріам вочевидь прозорий, за ним легко вгадується авторська пристрась. Що її живить? Як і кожне надміру сильне почуття, емоції Міріам

народжуються із неподоланної суперечності. Вона любить Месію, готова віддати за нього життя (і зрештою віддає), але неспроможна виконати головну заповідь його вчення - любити ворогів: "Чим ти мені ясніше, / тим душі ворогів мені темніші, / тим менш єхидна схожа до голубки"¹⁸⁵. Наскільки щира і глибока віра Міріам, любов до Месії, настільки жсильною є її ненависть до тих, хто Месію оточує. Міріам вражає їх тупість, корисливість, заземленість. Вона бачить, що учні, яких Месія любить, люди нікчемні, зрадливі, такі ж корисливі, як всі інші, вона не здатна осягнути, як можна цих людей любити. "Мушу всіх любити? ... Всіх, окрім тебе - це можливо. / Але тебе і всіх - це понад силу"¹⁸⁶. Можна було відчувати поблажливість до вад людських, поки не з'явився Месія. Але тепер, у сліпучому сьвітлі його божественної душі, стала очевидною, вражаючою ницість людини, її неспроможність досягти вершин духу. Міріам, натура, для якої недосконалий світ - це вічна кривава рана її душі, не може переступити через себе. Любов до Месії і любов до людей в її душі несумісні. Можна сказати, що Леся Українка, слідом за Ніцше, переглядає в цій драмі головну заповідь християнства - вимогу любити всіх і прощати людині її недосконалість. Не можна сього людини прощати - каже поетка - інакше людина впаде ще нижче. Аби вона росла, вивищувалась над собою, її треба підхльостувати бичем святої ненависті. Але з цього також зрозуміло, що патетика "Одержимої" спрямована не проти християнства, а проти чогось іншого. Адже головні герої - Месія і віддана йому Міріам - носії християнської віри - не засуджуються. Міріам, яка гине мученицькою смертю заради Месії, викликає у нас повагу і захват. Наші негативні емоції авторка скеровує в інший бік - у бік решти. Саме у цьому творі вперше так чітко і виразно вималювався головний морально-етичний і філософський опонент Лесі Українки - натовп. Людська спільнота вже не йменується народом, і це надто важливо, особливо для Лесі Українки, для якої звільнення від народницького обоження народу стало болісним процесом всього життя. Людська спільнота - це юрмище, це зібрані до купи знеосіблені люди, які готові йти за покликком будь-якої негативної емоції, збуваючи свою руйнівну енергію. Поодинці боязкі й зрадливі, зібрані разом, вони вершать неправий суд, судилище над іншими, над такими, як Міріам, гордими духом. Звісно, юрма може складатись і з християн, і з язичників - формальна приналежність до тої чи іншої віри нічого не визначає.

Тому не можна погодитись з Вірою Сулимою, яка, перечитуючи "Одержиму" в аспекті заперечення антихристиянського пафосу, робить акцент на тому, що Міріам "не змогла прийняти в своє серце прощення й терпимості, каяття й любові. Не збагнула Міріам і того, що християнська любов до Господа потребує цілковитого самозречення". Міріам, "не могла збагнути і здійснити не могла", тому що "була одержима ненавистю до ворогів"¹⁸⁷. Це не зовсім коректне прочитання твору, оскільки повністю ігнорується його сюжет. Якщо Міріам "не зрозуміла" і якщо перешкодою до цього розуміння є її одержимість, то це означає, що пафос драми мусить бути спрямований або проти Міріам, або проти одержимості (самі по собі ці речі не пов'яжуться, якщо їх не пов'яже автор), тобто внаслідок прочитання драми ми повинні заперечити (відштовхнути, засудити тощо) одержимість Міріам. Це суперечить логіці сюжету: Міріам забиває натовпкамінням саме за її одержимість. Вона покарана, так само, як і її улюблений Месія, за гріхи інших. Наше співчуття на боці Міріам, і приваблює вона нас саме одержимістю, якщо

вийняти його, образ зруйнується. І ця риса з боку авторського сприйняття не має критичного ставлення, навпаки, вона утверджується як важлива і необхідна.

У драмі “В катакомбах” теж ніби чергова євангельська заповідь у фокусі зображення і критики - вимога покори. І теж, на перший погляд, ніби слідом за Ніцше: той не одну блискавку послав на голови покірних, безвольних, рабських духом християн. Неофіт-раб кидає виклик общині християн, він не згоден терпіти несправедливий устрій, не згоден лишатись рабом. Його репліки й монологи - не менш пристрасні й палкі, ніж мова Міріам. Але його почуття живить інша суперечність: “Коли загину, / то не за нього - він не хоче жертви, -/ але за те, за що і він страждав./ Нехай нікого хрест мій не лякає, / бо як почую я в своєму серці / святій вогонь і хоч на час, на мить / здолаю жити не рабом злидненням, / а вільним, невідкладним, богорівним, / то я щасливим і на смерть піду, / і без докору на хресті сконаю”¹⁸⁸. Неофіт-раб не може звести до купи бажання вивищити свій дух, зробити його богорівним і необхідність соціальної покори. Як може бути богорівним раб? Але слід звернути увагу на те, що Неофіт-раб і Міріам прагнуть жертвовної смерті, тому що для них цінності духу важать більше, ніж життя. Це - дуже глибока, принципова опозиція щодо філософії Ніцше, а не деталь, невеличка розбіжність, як мимохідь зауважує Т.Гундорова. Улюблені герої Лесі Українки - це християни у справжньому сенсі слова, такі, якими вони мусять бути. А мусять вони бути найперш такими, як Месія. Для Ніцше Христос - головний опонент. Для Лесі Українки - ні, її опонент, навіть супротивник - натовп. І не лише християн. В “Руфіні і Прісциллі” цей натовп складається з язичників. Але перш ніж зосередитись на цій драмі, згадаємо інші твори на теми християнства. Уважно перечитуючи драму “На полі крові”, в якій засуджується зрадник Ісуса Юда, не можеш не подумати, що поstattю Юди Леся Українка завершила свій перегляд християнства. Точніше, відмовилась від нього.

Далі йде низка вражаючих постатей зовсім іншого плану: Йоганна, Мартіан, Прісцилла: християни, що йдуть на хрест за віру. До них варто приєднати також Долорес із “Камінного господаря”, яка пішла в монастир, аби замолувати гріхи Дон-Жуана. Так само готовий піти на хрест (до того ж, за те саме, за що пішов на хрест і Месія - за людську душу) Неофіт-раб, як пішла на хрест Міріам. На цю готовність віддати життя за ідею треба звернути особливу увагу - вона надто просякнута авторськими почуттями. Щоправда, варто докладніше зупинитись на самій ідеї. Заради якої ідеї? Це не просте питання. Поки що зауважимо: Леся Українка знову непомітно ухилиється від курсу, заданого Ніцше. Ніби рушає в дорогу за ним, а згодом звертає вбік, на свою власну стежку. Її герой вочевидь не надлюдина Ніцше. Міріам і Неофіт-раб - це люди не життя, а смерті. Надлюдина Ніцше живе у згоді з всемогутньою волею до життя, в квіт природності (сила лева, простота дитини, працелюбність верблюда) невідним буйним квітом. Ніцше тому й ворожий до християнства, що воно підмиває високий п'єдестал волі до життя. Герої Лесі Українки одержимі ідеєю жертвовної смерті. Те, що написала Леся Українка в листі до Ольги Кобилянської про Долорес, може стати ключем до розуміння цього характеру: “Се типмучениці прирощенної, що все мусить гинути розп'ята на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук”. І далі: “те, що є в тих формах

“камінного”, пригнічуючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною душею”¹⁸⁹. Дивна річ! Тут здійснюється парадоксальне з’єднання: потреба жертвовної смерті і воля! Ці риси сходяться вже в душі Міріам, але там вони викресують іскри несумісності. У Долорес - на думку авторки! - вони органічно поєднані. Отже, християнство вже не суперечить потребі у волі, навпаки, завдяки йому та потреба і втілюється. “Камінне” - це соціальне, це цінності матеріального світу. Всі улюблені героїні Лесі Українки нехтують цими цінностями. Свободолюбна Анна у “Камінному господарі” не витримує випробування - її цінності лежать у світі матерії та тіла, а не духу. Всі інші героїні - окрім згаданих щойно - ще й Кассандра, ще й Мавка! - йдуть добровільно на хрест, це “природженні мучениці”, розп’яті людьми за вірність духу. Чи не такою природженою мученицею була й Леся Українка? Тобто християнкою у найкращому сенсі слова? Втім, без “Руфіна і Прісцілли” на це питання рано давати відповідь.

Не можна сказати, що драму “Руфін і Прісцілла” дослідники обходили увагою: кожен, хто писав про драматургію Лесі Українки, мусив сторінку-дві присвятити їй цьому творові. Заданість сприйняття просто вражає - про це вже йшлося на початку. Але цікаво, що нікому з дослідників не прийшло в голову розібратись з фактом, що просто лізе в очі: чому відсікалась цензурою п’ята дія? Чому насправді вона здалась такою крамольною? Це вражаючий парадокс: у п’ятій дії християни гинуть мученицькою, героїчною смертю на очах у натовпу, на вимогу натовпу. Без цієї дії драма виглядає зовсім інакше: справді виходять на перший план антихристиянські мотиви, дуже вже непривабливо ведуть себе християни в годину скрути: бояться, зраджують... (Окрім, хіба, Прісцілли). Напрошується неймовірний висновок: цензуру влаштовував антихристиянський пафос і не влаштовував захист християн! Якби це була радянська цензура - все стояло б на своїх місцях. Але ж п’єсу забороняла і вкорочувала не радянська цензура...

О.Дейч колись писав (щойно з’явилась драма у повному вигляді): “Тупий і брутальний, жорстокий і кровожадний натовпчекає страти християн і насолоджується страшним видовищем”¹⁹⁰, але це спостереження не стало на заваді тлумаченню драми як антихристиянської. 1 Інші дослідники взагалі не звертали уваги на фінал, бо й без нього зрозуміло, що тут “критика філософських, морально-етичних основ християнства, показ конкретних виявів його реакційної сутності”¹⁹¹. Трохи уважніше прочитувала текст Л.Дем’янівська. Але піддати сумніву антихристиянство вона теж не наважилась, вважаючи, що в драмі перемагає людяність, що “Руфін і Прісцілла є носіями глибокої віри в людину, в невичерпні можливості її духу, її розуму (Руфін), її душі й серця (Прісцілла)”¹⁹². З цією думкою, звісно, можна погодитись, так само, як з вище наведеною думкою Л.Масенко, але при цьому не може не виникнути запитання: а до чого ж тут гоніння на християн? До речі, Л.Масенко, аби прочитати драму Лесі Українки як застереження проти тоталітаризму, мусила зосередитись на протистоянні Руфіна і Парвуса. Справді - Парвус досить часто робить християнству ведмежу послугу, тлумачачи його на свій лад. Якщо проаналізувати його висловлювання та порівняти їх з думками Руфіна, як це робить Л.Масенко, прийде до висновку, що критика християнства у драмі вельми відчутна. Але дослідниця випускає з виду одну “дрібницю”: протистояння Руфіна і Парвуса в драмі нема! Вони просто різні люди, по-різному думають і почувають. Якщо забрати з дії Парвуса, в драмі мало

що зміниться: його може замінити будь-який інший член общини християн. Але оскільки Парвус в драмі все ж посідає певне місце, варто звернути увагу на те, як достойно він веде себе під час страти. Якось забувається і його фанатизм, і обмеженість. Все одно він на голову вище всіх тих, хто знаходиться в амфітеатрі.

Як може бути антихристиянським пафос драми, в якій: а) головна героїня, Прісцілла, є послідовною глибокою християнкою, що віддає життя за віру (добровільно йде на хрест)? У фіналі ми не можемо не відчувати захвату і поваги - перед її мужністю, красою і силою її духу; її горду прекрасну душу сформувано християнство; б) головний герой драми, Руфін, підкреслено позитивний герой, гине разом з християнами, стає на їх захист; в) нарешті, як може бути антихристиянською драма, тема якої - гоніння на християн? Найменше, що можна сказати, так це, що поетка вибрала надто невдячний матеріал для викриття християн. Християн страчують у фіналі, вони гинуть безневинно. Невже ми, підкоряючись волі авторки, здатні думати при цьому: "Так їм і треба, раз вони такі дурні (обмежені), що стали християнами"?! Яке інквізиторство навиворіт! Якби авторка справді хотіла викрити християнство, вона б вибрала у якості відповідного матеріалу не гоніння на християн, а їхнє повновладдя, показала б, як вони оволоділи світом, як знищують мечем і вогнем язичників та єретиків (хіба мало таких, благодатних для потреб викриття, сторінок у історії християнської церкви?). Не прихильники античного пантеону страждають і гинуть, гинуть у драмі "Руфін і Прісцілла" християни, і це безумовно визначає пафос і концепт драми, саме тут не може бути ніяких різночитань.

Леся Українка, звісно, далека від ідеалізації християнства. Все ж його перегляд так чи інакше здійснено, і цей процес дає про себе знати й тут. Деякий час справді здається, що драма спрямована проти християн: дуже вже вони непривабливі як люди. Водночас розгортається фантазмагоричний сюжет з викраденням дитини для потреб обряду. Глядачеві дається вичерпна інформація з цього приводу: християн звинувачено безвинно. І все ж не випадковим є сюжет з викраденням, який досягає свого повного розгортання у заключній п'ятій дії: "А за віщо се їх судять? / Римлянка / Цілий Рим / про це говорить. Бач, вони убили / дитину... / Провінціалка / Нащо? / Римлянка (з меншою певністю) / Треба їм, для культу./ Відпущеник (з вищої лавки) / Вони дітей ідять! / Провінціалка (до сусідки) / Що ти говориш? / Чи се можливо? / Відпущеник / Хто жсього не знає? / Провінціалка / Та я се чула... тільки ж... от страхіття! / Відпущеник (нахилившись і зазираючи нахабно провінціалці в лице) / Я, коли хочеш, розкажу достоту. / Я чоловік бувалий, знаю все. / Вони замазують дитину в тісто, / а хто новий до них пристане, - значить, / вони дають йому ножа і кажуть: / "Розкрой нам тісто"¹⁹³. Далі в розмову вступають інші, кожен пропонує свою версію, одна безглуздіша другої. Стає зрозуміло, що більшість, римський натовп відчуває ірраціональну ненависть до християн і водночас страх перед ними. Гоніння на християн відбуваються не тому, що вони порушують римські закони. Християни грають роль ворога народу (виявляється, що саме християни "колись і Рим спалили"), влада скеровує деструктивну енергію невдоволених життям римлян на християн, їй вигідно, аби християни стали об'єктом ненависті. Водночас страх перед християнами теж має свої глибокі витoki: римляни відчувають їхню вищість, вони не можуть осягнути, як це люди здатні віддати життя за віру. Мужність,

з якою християни йдуть на хрест, вражає кожного з представників черні, хоча у натовпі вони відчують свою силу і бахваляться, навіть зізнаються: "Я б для рятунку присягнув хоч довбні! / Не розумію сих людей"¹⁹⁴.

На думку, що драма Лесі Українки має антихристиянське спрямування, може наштовхнути образ Руфіна, цього освіченого, розумного, благородного аристократа, який не може прийняти християнства з принципових міркувань. Але тим красномовнішим стає сюжет Руфіна: будучи противником християнства, він дає притулок гнаним християнам у своєму домі, він залишається разом з ними до кінця і гине християнином (в очах натовпу Руфін християнин, адже він відмовився присягнути цезарю і разом з усіма прийняв смерть). Руфін у своїх власних шуканнях зайшов у світоглядний глухий кут. Він ненавидить цезаря, бачить, що римський народ деградує, життя розвалюється, бачить причини і витоки цього процесу, але розуміє також, що безсилий що-небудь змінити. Все, на що здатен Руфін, - це ухилитись від служби в цезаря. Йому важко прийняти християнство, бо він надто просякнутий античною культурою, надто дорожить нею. При максимальній незгоді з життям, при силі і благородстві духу Руфін лишається не реалізованою особистістю. Як не парадоксально, але його реалізація відбулась саме завдяки прикрому непорозумінню, завдяки тому, що він потрапив під звинувачення за зв'язок з християнами. Втім, Руфін мав можливість unikнути суду, мав можливість в останній момент unikнути й смерті. Вибір, який робить Руфін, найбільш болісний і трагічний. І не випадково цей вибір в останній сцені формулюється так: присягнути на вірність цезарю або вмерти разом з християнами. Службі у цезаря нема іншої противаги. Римський натовподнодушно відданий цезарю, суперечити йому насмілились лише християни. Люцій, образ, який створено ніби зумисне для того, що знейтралізувати антихристиянські випадки Руфіна, чудово це розуміє. Він якось сказав Руфіну в ході однієї з суперечок, що якби всі були такі як Руфін, то не знадобилось би й християнство. Руфін - це людина духу, він здатен на вивищення над потребами тіла і без страху перед потойбічними муками. А таким, як Парвус чи Фортунат, потрібен страх, бо інакше вони не змінять своє нікчемне низьке життя, не стануть кращими. "Хто може чернь утишити, крім Бога? - питає Люцій. - Хто цезарську сваволю подолає, / пиху преторіанську погамує, / як не Христос?"¹⁹⁵ У Руфіна нема відповіді на це питання, він не має позитивної програми. Може, саме тому він і гине разом з коханою Прісціллою. А Люцій лишається жити, і ми розуміємо, що він буде діяти й надалі. Християнство своїми заповідями любові до ближнього і служіння Богу заради вічного життя здатне вивисити людину, підняти її з бруду й нищості напівтваринного животіння до висот духу. Це єдина сила, спроможна окультурити здичавилий у безодні гріха народ. Римська культура, яких висот вона не досягла, виявилась неспроможною втримати суспільство від деградації. Боги нікого не лякають і не надихають. Римський натовппочатку тисячоліття - це народ без віри. Колишні кумири втратили свою владу, нова віра ще не поширилась. Противаги матеріальному світу не існує. Ситуація за Достоевським - Бога нема, все дозволено. Або за Ніцше - Бог помер. Людина полишена на саму себе. І що тоді? Вона стає вільною і богоподібною, як мріялось Ніцше? Ні. Вона падає, втрачає людське, стрімко перетворюється на бидло. Саме це яскраво, вражаюче глибоко показує Леся Українка у п'ятій дії. П'ята дія спрямована не проти християнства (християни викликають безумовне співчуття і повагу), а проти черні, плембу, який прийшов християнство

на страту християн, як на потішне видовище. Це вони вимагають негайної страти хоч кого-небудь і втішаються кривавими сценами. П'ятою дією драми "Руфін і Прісцілла" Х.Ортега-і-Гасет міг би ілюструвати свою важливу працю "Бунт мас" (звісно, якби мав можливість її прочитати чи побачити на сцені). До речі, Ортега-і-Гасет теж побачив спорідненість часів занепаду Римської імперії і початку XX століття, коли життя опиняється "під брутальною владою мас": "Історія Римської імперії - це також історія повстання та влади мас, що засмоктують та розкладають правлячі меншини і самі займають їх місце"¹⁹⁶.

У п'ятій дії драми "Руфін і Прісцілла" наочно втілюється "брутальна влада мас", або ж натовпу, ми бачимо, як "простий ум, знаючи, що він простий, осмілюється проголошувати своє право на простацтво і, де хоче, накидає його"¹⁹⁷. Християни - це люди, які всі без винятку на голову вищі за тих, хто у залі, не кажучи вже про такі яскраві особистості, як Прісцілла, Руфін, Люцій. Але хід судового процесу визначає натовп: "Вояки / Скарати! / Не милувати! Не зменшати кари! / Нехай живе наш цезар-імператор! / Нехай загинуть вороги його! Покликач / Префект... / (Лемент заглушає його) / Вояки / Нехай мовчить! Доволі! Годі! / Чого він вигороджує злочинців? / Хто любить імператора - кричи: / "Бунтівникові смерть" / Багато голосів / Бунтівникові / смерть! / Вояки / Зараз кара! Жерці / Закопайте живцем!"¹⁹⁸. Відчуваючи вищість християн, натовп мстить їм, принижуючи, як тільки може. Леся Українка геніально будує останню дію, міняючи місцями головних і другорядних персонажів. На сцені - натовп, юрмище, людське бидло, мерзота, за сценою - висока трагедія, яка вражає силою людського духу. Вогонь, що горить у душі Прісцілли, запалює іскри в душах тих, хто ще не зовсім знеособився. Останні дві фрази, мовлені перед стратою Руфіном і Прісціллою, вражають своїм надзвичайно глибоким, справді пророчим змістом: "Руфін / Прощай мій Риме, хутко й ти загинеш. / Прісцілла / Хай Бог тебе рятує, рідний люде"¹⁹⁹. Звернення поета до свого "риму і люду", яке так ніхто і не почув.

Варто уважно прочитати драми Лесі Українки, аби міф про її послідовне антихристиянство розвіявся. Стає очевидно, що критика християнства (спонукана і Ніцше, і часом, і власною непереборною потребою справедливості) завершилась прийняттям християнства. Так само, як християни Прісцілла, Долорес, Мартіан, язичники Руфін, Кассандра, лісова істота Мавка, Леся Українка здатна піти на хресні муки за торжество духу. Християнство, як і будь-яка інша віра, виправдане тим, що утверджує духовні цінності, їхній пріоритет над цінностями тіла і соціуму. Це справді виключна позиція в українській культурі початку століття. Тогочасні видавці, які сприймали народницькі ідеї як свого роду безумовну релігію, не могли сприйняти "Руфіна і Прісціллу". Втім, цю драму не здатне було сприймати і суспільство в цілому. Вона так далеко випередила свій час, що ми й досі не готові до її сприйняття. "Руфін і Прісцілла" - дзеркало, в яке страшно зазирнути.

ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Філософська проблематика творчості Лесі Українки, особливо драматургії, - це велика, практично невичерпна тема для дослідження. Хоча кожен її твір буквально провокує постановку чи вирішення якоїсь світоглядної проблеми, дослідники творчості аж до останнього часу не надто заглиблювалися у ці питання. Сучасники сприймали Лесю Українку в занадто вузькому діапазоні, який відсікав, робив невидимими величезні обшири творчості, ще більш звузився підхід в радянські часи, коли на творчість було накладене ідеологічне "лекало". Тому в останнє десятиліття окреслилась ціла низка проблем, дослідження яких поглиблює наше розуміння творчості видатної письменниці. У дослідженнях Т.Гундорової, С.Павличко, В.Агеевої, Л.Масенко, Я.Поліщука, Н.Зборовської, А.Криловця та інших науковців філософія творчості Лесі Українки увиразнилась і вписалась у філософські пошуки епохи. В першу чергу окреслилося два аспекти філософської думки Лесі Українки - фемінізм та національна ідея, і це цілком виправдано, адже саме ці аспекти змісту творчості Лесі Українки впадають в око неупередженому читачеві, визначають перебіг сюжетів, вирішення конфліктів, тематику і проблематику більшості драматичних творів. І саме фемінізм і націоналізм послідовно замовчувалися чи зводились нанівець літературознавцями попередньої доби. Погоджуючись загалом з пафосом більшості названих досліджень, мусимо все ж сформулювати певний парадокс, що випав з поля зору дослідників: і фемінізм, і національна ідея у творчості Лесі Українки наче самозаперечуються. Зовсім не випадковий той факт, що опонентам прочитання творчості в феміністичному і націоналістичному аспекті не важко знайти вагомі аргументи проти. Справді-бо: досить порівняти фемінізм духовно і естетично близьких Лесі Українці і Ольги Кобилянської, щоб помітити суттєві відмінності двох версій. Якщо Кобилянська виразно, чітко, послідовно артикулює фемінізм устами більшості своїх героїнь, то Леся Українка загалом оминає розмови на теми фемінізму, серед її героїнь немає феміністок. Навіть чисто сюжетно така можливість відсікається: фемінізм є явищем певного часу, а сюжети Лесі Українки віддалені від сучасності на багато століть і навіть тисячоліть. Чи можуть Міріам, Кассандра, Прісцилла, Мавка артикулювати феміністичні ідеї? Звісно, що ні. Звичайно, мова йде про значно глибший прошарок змісту, звичайно, фемінізм - це не лише суспільний рух, а й погляд на світ. Але... На поверхні лежить такий, скажімо, антифеміністичний парадокс творчості Лесі Українки: всі її жінки... не мають ніякої чіткої суспільної ролі, не мають професії, усталеного заняття... Якщо серед чоловічих персонажів ми надibuємо численну когорту митців, політичних діячів, людей певних професій, то жінки... хто вони? Чітко визначену роль має хіба що Кассандра - вона пророчиця. Та й вона не випадково протиставлена Геленові, для якого пророкування - це саме суспільна функція, своєрідна професія. Більшість героїнь Лесі Українки (зауважимо: героїнь, маркованих позитивно, тобто носіїв авторської свідомості) - це просто жінки, життя яких обмежене здебільшого домашнім, сімейним колом. Як подібний феномен вписати у фемінізм?

Другий аспект філософії - національна ідея - так само виразно, як і фемінізм, самозаперечуються у драматургії Лесі Українки: у неї надто мало сюжетів, пов'язаних з українською національною ідеєю. Звісно, існує "Бояриня", твір в цьому плані майже маніфестовий. Але існує й інше: виразне антинародництво, активна маніфестація послідовного індивідуалізму, які якщо й можна поєднати з національною ідеєю, то не на тому рівні, на якому це робили романтики ХІХ століття.

О.Забужко, розглядаючи національну ідею в творчості І.Франка в загальноєвропейському філософському контексті, згадує між іншим і про невелику полеміку між І.Франком і Лесею Українкою (її стаття "Не так ті вороги, як добрії люди"), вважає її проявом великого діалогу культур - російської (вихованкою якої О.Забужко називає Лесю Українку) і австрійської, духом якої просякнута творча діяльність Франка. "Головне ж, різуче різниться, так би мовити, динаміка переживання російським і австрійським інтелігентами соціального часу: якщо Франка найдужче лякає неготовність України включитися у всесвітньо-історичний процес на грядущому переломі, то ЛесюУкраїнку - "марність праці", тобто сама реальність цього, хоч як жаданого, перелому постає перед нею як щось доволі гіпотетичне, радше теоретично "вираховане", ніж безпосередньо-життєво відчуте"²⁰⁰. Для Лесі Українки заклики Франка - спізнені заклики ходіння в народ, задекларовані народниками і знецінені часом. "Цікаво, - продовжує далі О.Забужко, - що в ході свого духовного змужніння Леся Українка доволі хутко еволюціонує до зближення з Франком у розумінні "будительського" призначення національного інтелігента - створені нею в 1900-х роках образи самотніх пророчиць (Тірца, Кассандра) постають носіями вже чисто франківського "собачого обов'язку", що його вони виконують з повною свідомістю "марності праці"²⁰¹. Тобто, ніби була невеличка полеміка в царині національної ідеї між Франком і Лесею, але Леся Українка швидко еволюціонувала в бік приєднання до Франка. Дивно читати цей пасажу такої проникливої і тонкої авторки, як О.Забужко: неозброєним оком видно, що Франко і Леся Українка репрезентують різні підходи до національної ідеї, і ця різниця визначається не приналежністю до російської і австрійської культур (і Франко, і Леся Українка були рівною мірою європейцями), а приналежністю до різних епох в історії європейської культури. Народництво близьке Франкові, і як би він не уточнював це поняття, вимагаючи національної свідомості від кожного окремого індивіда, народ у нього - це категорія, завжди маркована чітко позитивно. Це вищий судія історії, творець її, найвища інстанція у вирішенні будь-яких життєвих проблем. Леся Українка далека від такої ідеалізації народу. Надто часто (у драматичних творах - майже завжди) в її творах народ - це не рушій історії, а інертна маса, юрба, маркована однозначно негативно. Франко належить ХІХ століттю, яке виростало на романтичних соціальних ілюзіях, що спричинили низку революцій і суттєво переінакшили життя. Для Франка народництво - це, кажучи словами російського філософа С.Франка, - "релігія абсолютного здійснення народного щастя"²⁰². Пройшла через цей етап (умовно, але його таки можна назвати народницьким) і Леся Українка. Але очевидно, що в зрілій творчості, протягом останнього десятиліття свого життєвого шляху вона позбувається багатьох ілюзій, притаманних попередній епосі і багатьом її сучасникам. Вона багатьма позиціями свого світогляду йде в авангарді європейської філософської думки, часто випереджаючи свій час.

Історію свідомих національних рухів варто рахувати від романтиків. Саме вони, маніфестуючи природність і окремішність як головні життєві цінності, прийшли до розуміння, що національне життя - це найглибший прошарок людської природності та окремішності. Однак для романтиків національні рухи, які вони хоча оспівували, освітлювалися позитивно завдяки акцентації свободоловства. Боротьба за звільнення виправдана у будь-яких проявах, з національним включно. Рабство, головний виплід цивілізації, - найбільш негативна категорія для романтиків. ХІХ століття внесло у романтичний ідеал свободоловства чіткі соціальні акценти. Не від романтиків, а після романтиків, коли відбувалося "перетравлювання" їхніх ідей європейською культурою, почався процес, що завершився обожненням народних мас, досягнувши своєрідного апогею (а водночас і остаточної дискредитації) в радянські часи. Обожнення народу - виплід позитивізму, матеріалізму і всіляких соціальних рухів постромантичного (а отже реалістичного) періоду в історії європейської культури. Переконавання в тому, що маси роблять історію, виростає абсолютно закономірно на абсолютизації класової боротьби, яка, у свою чергу, неминуче виростає на будь-якому позитивізмі.

Отже, національні рухи кінця ХІХ століття мусили, з одного боку, корелюватися з соціальними рухами народних мас (з бунтами і революціями), з іншого боку, вони мусили тримати в полі зору окремішність, яку романтики пов'язали з національною приналежністю. Зрештою саме окремішність зникала і блідла під тиском соціального визволення. Тому пізніше радянським ідеологам було зовсім не важко підпорядкувати всіх пристрасних глашатаїв української (як і всіх інших) національної ідеї соціально-класовому критерію. Усвідомити глибинний парадокс, який руйнує хворобливим вірусом сам корінь національної ідеї, мало кому з служителів цієї ідеї вдавалося. Справді, національна ідея кружляє навколо етносу, загалу, спільноти, держави. З іншого боку, відразу, як починається з'єднання спільноти, на перший план чомусь виступають соціальні (часто при цьому - й антинаціональні) цілі.

Національне починається з окремого. Це глобальне відкриття романтиків протягом ХІХ століття, зануреного у соціальні проблеми, непомітно втратилось. З'єдналися дві ідеї - національна та індивідуалістична - лише в добу модернізму.

Аналізуючи соціальні рухи в Росії початку ХХ століття, М.Бердяєв зауважив: "Суспільний утилітаризм в оціюванні всього, поклоніння "народу", - то селянству, то пролетаріату, - все це залишається моральним догматом більшої частини інтелігенції"²⁰³. І М.Бердяєв, і С.Франк, і всі інші автори знаменитого, розкритикованого В.І.Леніним збірника "Віхи", вже на початку століття чітко усвідомлювали пагубні наслідки революційно-демократичного, а потім народницького служіння народові і його соціальному визволенню. Коли інтелігенція поклоняється народові, вона мимохіть втрачає важливі духовні орієнтири, зосереджується на матеріальних цінностях і поступово деградує. Вона не підносить народ, а сліпо йде за ним, виконуючи його стихійну волю.

Про це жписав у 20-і роки видатний іспанський мислитель Х.Ортега-і-Гасет: "Отже, минулому сторіччю належить слава і відповідальність за те, що воно кинуло на поле історії великі маси"²⁰⁴, і воно ж, це наповнене обожненням народу століття, призвело до бунту мас, що "Ретенау назвав вертикальною навалю варварів"²⁰⁵. "Для сьогоднішнього дня характеристично, що простий ум, знаючи, що він простий, осмілюється проголосувати право на простацтво

²⁰³Тут доречно було б згадати полеміку Я.Поліщука, виразного опонента феміністичної критики, з В.Агеевою, яскравим представником цієї критики, але вона ведеться з дещо іншими настановами, аніж ті, про які щойно йдеться.

і, де хоче, накидає його. ... Маса розчавлює під собою все, що відмінне, незвичайне, індивідуальне, кваліфіковане й добірне²⁰⁶. Роздумуючи над зв'язком понять нація і держава (для Іспанії 10-20-х років ХХ століття національне питання стояло так само гостро, як і для України), Ортега-і-Гасет пов'язав національні проблеми з соціальними рухами попереднього століття, які призвели до бунту мас, до тієї ситуації, яка завершилася утворенням двох тоталітарних держав - радянської і фашистської. "Нація, – вважає він, - це зорганізована людська маса, упорядкована меншиною добірних індивідів"²⁰⁷. Головна недуга Іспанії як нації, що ніяк не могла зорганізуватись, на думку Ортеги-і-Гасета, полягала в тому, що маси перестали йти за добірними меншинами, а навпаки, почали їм накидати свою волю, орієнтуючи їх лише на соціальні блага. "Повсюдно ми спостерігаємо гнітючий спектакль, в якому гірші, яких більше, знавісніло постають проти кращих"²⁰⁸. Обоження народу завершилось "брутально владою мас", ситуацією, яка не є творчоспроможною і не призводить до будь-якого національного вивіщення.

Філософська думка Європи початку ХХ століття кружляє навколо проблеми індивід / суспільство, виводячи цю антиномію на новий етап усвідомлення. І філософія життя (А.Шопенгауер, Ф.Ніцше, О.Шпенглер), і персоналізм (Мерло-Понті), і філософська психологія (З.Фройд, К.Г.Юнг), й інтуїтивізм (А.Бергсон), а пізніше - екзистенціалізм (починаючи Л.Шестовим, М.Бердяєвим, С.Франком) в особі М.Хайдеггера, К.Ясперса, Ортеги-і-Гасета та інших видатних філософів ХХ століття зосереджують свою увагу на персоні, окремій індивідуальності, її суті і соціальній ролі. Цей етап вже навіть не можна назвати маніфестацією індивідуалізму, як у часи романтиків. Прийшло розуміння, що антиномія "я / ми" значно складніша і суперечливіша, ніж вважалося доти. Суспільні рухи ХХ століття відкрили нові прошарки у змісті цієї антиномії, показали амбівалентність кожної частини опозиції. "Я" може бути як бузумовно негативною, так і бузумовно позитивною категорією. Те ж саме відбувається з поняттям "ми". Абсолютизація того чи іншого, яка періодично відбувається в історії, призводить до глухих кутів, кризи і занепаду. "Я" втілює в собі позитивні морально-етичні цінності, коли воно самосвідоме і відповідальне. Якщо ж воно егоїстично-вимогливе, то автоматично перестає бути "я", стає часткою "ми". "Ми" - енергетичне тіло історії, якщо воно складається з самосвідомих і відповідальних особистостей чи йде за такими. У іншому разі "ми" стає інертною масою, юрбою, яка знищує все добірне і цінне.

Варто кинути побіжний погляд на творчість Лесі Українки, щоб побачити: антиномія індивідуальність / маса посідає в ній одне з найважливіших місць. Причому, відштовхувшись від романтичного протиставлення поета і натовпу, Леся Українка створює цілу назку колізій, які повертають це протистояння різними сторонами, щоразу його поглиблюючи. У фіналі "Одержимої" юрба на смерть забуває камінням людину - за те лише, що вона намілилась відверто висловити свої звинувачення. Цією драмою Леся Українка нагадала: розпнув Христа не Пілат, і навіть не фарисеї, його запеклі вороги, розпнув його народ іудейський, з учнями включно - тоді, коли кричав: "Варавву!". І цей народ, зрадивши і вбивши, вийшов з цієї історичної ситуації морально неушкодженим. На його сумлінні не залишилося і тіні гріха, жодному з представників безіменної маси не приходять на думку винитися чи каятися. Саме лише нагадування про розп'яття як наслідок їхньої вимоги збурює лють

і призводить до самосуду.

Наступним етапом є протистояння релігійного загалу і члена общини в драмі “У катакомбах”: Неофіт-раб кидає виклик загалові і йде своїм власним шляхом, коли переконався, що загал вимагає йти проти власного сумління. Фінал драми: “Неофіт-раб / А я піду за волю проти рабства, / я виступлю за правду проти вас! / Вся громада рушає з свічками в руках. Єпископпопереду. Неофіт-раб іде сам окремо другим проходом в інший бік”²⁰⁹.

Інакше ця антиномія повертається в “Адвокаті Мартіані”: тут герой безумовно підпорядковує себе волі громади, жертвуючи всім. Однак, якщо придивитися уважніше, ми побачимо, що й тут маркування зберігається те ж саме: позитивні вартості не на боці загалу, а на боці одного. Адвокат Мартіан ревно служить громаді, тобто на перший погляд підпорядковує себе загалові. Але сюжет драми демонструє низку ситуацій, коли Мартіан змушений робити вибір. Ми розуміємо, що кожне його відречення заради громади є результатом свідомого волевиявлення. Він служить не громаді, він виконує свій вищий моральний обов’язок, рятуючи невинно засуджених. Не випадково громада у цій п’єсі відсутня. Коли на сцену вривається розлючений натовп, аби здійснити самосуд, це інша громада, не-християнська, але ця сцена одразу нагадує нам фінал “Одержимої”, і вона не випадкова у цій п’єсі. Громада християн - це громада, що йде за своїм пастирем, людиною розумною, порядною, відповідальною. У ній панує злагода і врівноважені дії. Не-християнська спільнота збурується раптовими емоціями, вона брутальна і жорстока.

Однозначно протиставлена маса (якою став троянський народ) і особистість у драмі “Кассандра”. Особливо чітко відбувається маркування антиномії в сцені, яка мало не завершилась розправою натовпу, розлюченого лихими пророцтвами, над Кассандрою: це справді юрба, маса, що втратила стрижень і пасивно пливе по хвилях до знищення, не бажаючи при цьому робити будь-які зусилля для осмислення того, що відбувається.

Але, мабуть, найбільш ґрунтовно і багатогранно розкривається протистояння індивід / маса у драмах “У пуці” та “Руфін і Прісцілла”.

В драмі “У пуці” громада постає як маса, що знеособлює людину, водночас творячи кумира зі свого пастиря. В діалозі Річарда, вільного художника, який наважився, всупереч релігійним догматам, бути скульптором, і Годвінсона, пастиря, в портреті якого виразно проступає образ біблійного фарисея, сформульована важлива для світогляду Лесі Українки думка: “Річард / Бо якщо ми не думку боронили, / то я не знаю, за що ми боролись. / Годвінсон / За боже слово! й за громадську волю! / Річард / А в чім, по-вашому, громадська воля? / Кембль / А в тім, що ні король, ні парламент / ламать не сміє присуду громади. / Громада - вільне й незалежне тіло. / Годвінсон (з погрозою в голосі) / Громада власні парості негідні / рубати може і в вогонь кидати, / і їх ніхто не сміє боронити. / Річард (до Годвінсона) / В такій громаді, справді, / повна воля всім фарисеям”²¹⁰. Для Річарда поняття “громада”, “загал” не має того священного ореолу, що для інших. Він зрозумів, що громада - покірний виконавець чужої волі. Добре, якщо доброї, але якщо злої, як в даному випадку, то громада стає могутньою і жорстокою зброєю розправи над непокірними. Знищивши талановитого митця, учинивши над ним несправедний суд, громада не відчує докорів сумління. Навпаки, впертість Річарда тільки розлючує натовп.

Вражає сцена знищення річардових скульптур: тут справді панує не дух, а варварство. Причому, Леся Українка зовсім не акцентує того, що громада тут релігійна (Річард був і залишився глибоко релігійною людиною, в цьому він не протистоїть загалові): це могла бути, скажімо, якась партія, будь-яка спільнота. Акценти розставлені виразно і чітко: “Годвінсон і громада (услід Річардові) / Будь проклятий! / Річард (обертається з гнівним сміхом) / На вас прокльони ваші! (Зникає з порога) / Громада проводить його лютими вигуками і киданнями грудок та паліччя”²¹¹. Тому не можна погодитись з В.Агеевою, яка вважає, що у цій драмі “заперечення деяких християнських вартостей у Лесі Українки пов’язане саме з трактуванням проблем мистецтва й краси”²¹². “Авторка вводить у текст твору якраз ті біблійні цитати, що найвиразніше демонструють пригноблюючий, тоталітаристський характер християнства, його антиіндивідуалізм, настанову на духовну й інтелектуальну підлеглість”²¹³. Справа не у християнстві (в інших творах, в “Адвокаті Мартіані” та “Руфіні і Прісціллі”, християнська громада є носієм позитивних цінностей), справа у громаді. Не християнство антиіндивідуалістичне (воно, навпаки, сприяє становленню індивіда, бо скеровує його на пошук цінностей у власній душі), а громада, загал, зрештою - народ.

Вражають масові сцени в п’єсі “Руфін і Прісцілла”: це бездуховний, жорстокий натовп, який вимагає хліба і видовищ, який визначає, керує, накидає меншості свою волю. Саме тут, у цій останній драмі, Леся Українка остаточно увиразнює протистояння “я” / “ми”, показуючи, як з “ми” проростає тупа пересічна більшість, що виходить на сцену історії і править бал. Зрештою вона стане жертвою власною безвідповідальності, буде знищена. Але ніхто не сміє їй сказати про таке майбутнє: лихі пророцтва натовпові не до вподоби. Леся Українка, йдучи попереду власної доби, робить суттєву переакцентацію всіх ідей свого часу. Вона кличе не до боротьби за щось, не на барикади, не ставати на чолі мас, вона взагалі намагається не кидачі однозначних кличів. Вона звертається до кожної окремої людини тихим, але твердим голосом - вийди з натовпу, повернись до самої себе. Там ти знайдеш рішення всіх своїх життєвих проблем.

Вертаючись до фемінізму, варто сказати, що творчість Лесі Українки глибоко феміністична у філософському сенсі слова – вся її творчість є свідомим втіленням жіночого світогляду і світосприйняття, опозиційного щодо чоловічого. Але фемінізм як форму приєднання до суспільного руху Леся Українка відкидає так само, як вона відкинула народництво. Вона надто осібно, щоб підпорядкувати себе будь-якій спільноті, з національною і жіночою включно. Це не означає, що її національна ідея не така послідовна і яскрава, як в інших представників національної культури, починаючи Т.Г.Шевченком. Леся Українка глибше, ніж її сучасники і нащадки, усвідомила те, що варто усвідомити будь-якому інтелегентові перш ніж проголошувати себе націоналістом: з національної приналежності починається (і нею ж завершується) самоідентифікація особистості. Не може бути позанаціональної чи безнаціональної особистості, зате може бути зденаціоналізований натовп. Національне - це завжди окреме, в першу чергу окреме, тим і вартісне, що окреме, неповторне.

ПСИХОЛОГІЧНІ СЮРРЕАЛІСТИ

ЄВГЕНІЙ ЗАМЯТІН

Проблему художнього методу Є.Замятіна неможливо вирішити традиційним способом: аналізуючи його теми, мотиви, образи, художні засоби. Найбільш ймовірною версією на сьогодні багатьом дослідникам здається приналежність Замятіна до модернізму. Але навіть якщо більшість дослідників погодяться, що Замятін - модерніст, це буде лише початком розмови - на чому цей модернізм тримається, який саме модернізм. У Замятіна практично немає яскравих родових рис якого-небудь з історично зафіксованих стилів модернізму. Про символізм мова не йде. Експресіонізм? Футуризм? Навряд чи. Хіба що конструктивізм. Він найбільш ймовірний, але все-таки під сумнівом. Проблема визначення художнього методу - це проблема пошуку тієї домінанти, що робить творчість цілісною, творчістю саме цього письменника, творчістю письменника певного рівня. В епігона ми легше знаходимо яскравий прояв тих чи інших стилів. Своєрідного письменника складніше кудись прилаштувати, укласти на полицю. Але поки не укладемо, нема чого сподіватися, що ми його досягли.

Як правило, якщо домінанта творчості існує, її не доводиться довго шукати, вона дає про себе знати якоюсь винятковою рисою, зумисністю, чуждістю, стійкими емотивними маркерами, словом, тим, чого не можна не помітити. Така домінанта в Замятіна є. В.Шкловський завдяки їй назвав Замятіна письменником одного прийому²¹⁴. Дослідники Замятіна не забувають завжди згадувати про конструктивний (розумовий) характер його творчості, про раціоналізм, безпристрасність, умоглядність так далі. Якщо придивитися уважніше, то легко можна знайти стійке коло мотивів і образів (настільки деякі з них стійкі, що хочеться назвати їх нав'язливими). І всі вони так чи інакше пов'язані з головною проблемою творчості Замятіна: проблемою розуму. Придивимося також до головних діючих персонажів його сюжетів. Серед них теж легко можна знайти повтор тих самих рис, причому раціоналізм є тим, що збирає риси у певний характер: англієць Кемпбл, житель утопічної держави Д-503, чудакуватий збирач книг Мамай, дякон Индикоплов і багато інших героїв. Раціоналістам протистоять ще одна численна група: природних людей, що живуть не розумом, а почуттями. Практично кожного героя-раціоналіста супроводжує його антипод або супротивник - антираціоналіст. Особливо розповсюджений цей тип серед жінок: Діді, І-330, О-90, Марфа та інші. Фактично Замятін створює два психологічних типи, причому, настільки чітко окреслених, що не доводиться вгадувати, яких саме: розумовий та емоційний. Розумовий та емоційний психологічні типи - природні антиподи, що у стосунках притягуються і відштовхуються. Портрети цих психологічних типів, подані Юнгом, легко проілюструвати прикладами із Замятіна. Розумовий психологічний тип - це раціоналісти, яскравий зразок яких демонструє Д-503 з роману "Ми". У світовій літературі широко представлені різні варіанти людей такого типу: Гамлет (розумовий інтроверт), Дон Кіхот (екстраверт), Фауст, Паганель Жуля Верна та інші. Узагальнене найменування - дивак-професор. Якщо у внутрішньому світі людини останнє слово завжди за

розумом, це формує дві яскравих якості: раціоналізм життєвого устрою (плюс до цього - схильність учитися й учити, схильність до моралізування, дидактики тощо.) і дивацтво, яке є другою стороною розумової орієнтації. Дивацтво буває різної інтенсивності - від м'якої форми дивного, не такого, як усі (Гамлет, Фауст), до майже божевільного (Дон Кіхот). Дивацтво формується внаслідок об'єктивної й актуалізації раціонально (правильно) влаштованого придуманого світу. Головна пристрасть людини розумового типу - влаштувати все в житті розумно, доцільно, за правилами. Такі люди - автори різних утопічних моделей світоустрою. Як правило, на якомусь етапі вони стають людьми двох реальностей, оскільки поступово втрачають здатність до адекватної оцінки реального світу (він - неправильний, а тому і нецікавий). Невтримні фантазери, вони намагаються надати будь-якій фантазії правдоподібного вигляду, настільки переконливого і фактурного, щоб фантазія могла змагатись з реальністю, бути її альтернативною версією. Вигаданому, ірреальному даються права реального, існуючого насправді.

Протилежний психологічний тип - емоційний. Герої цього типу показані Замятіним лише збоку. У динаміці більшості сюжетів утворюються стійкі бінарні опозиції, які маркуються в морально-етичному плані. Домінантна проблема творчості Замятіна, яку критики формулюють як сатиричне викриття технічної цивілізації, визначається в результаті протистояння двох типів, коли раціоналіст виштовхується, засуджується, маркується негативно, а природна людина утверджується як доцільний варіант розвитку.

Емоційний психологічний тип - людина, яка підкоряється могутній волі до життя, яка дивиться на життя так званим третім оком і послідовно бореться з пануванням розуму і - відповідно - з усіма соціальними інститутами, які це панування закріплюють. Це антиурбаністи, вороги технічного прогресу, адами та еви, які у близькості до природи, до її життєдайних джерел бачать сенс життя.

Два психологічних типи - два світосприйняття, два способи життя. До речі сказати, революцію роблять люди емоційного типу, особливо екстраверти, оскільки вони завжди ціннісно орієнтовані, не задоволені станом соціуму, схильні до конфлікту з ним і до переробки світу. Але керуються вони, як правило, ідеями, запропонованими людьми розумового типу.

Таким чином, у Замятіна представлені два психологічних типи, причому, один з них, розумовий, маркований негативно. До якого ж із двох типів належав сам Замятін? Адже письменник об'єктивує в творчості в першу чергу свій власний психологічний тип. Якщо ми згадаємо Замятіна таким, яким він був у житті, начебто сумніватися не доводиться: письменник і водночас кораблебудівник, математик, наставник молоді (визнаний "метр" школи"), нарешті, "англієць" - усе це яскраві ознаки людини розумового типу. Не можна не згадати і про раціональний характер творчості, відзначений багатьма дослідниками. Але чому в такому разі - критика? Це в психологічному плані нонсенс. Природніше було б, якби Замятін висміяв свого психологічного супротивника, а не самого себе. Можна було б навіть прийняти таку версію: раціоналізм - лише маска, а насправді Замятін - схований емоційний тип. Але насторожує от що: раціоналісти показані зсередини, природні люди - зовні.

Здається, за образом Д-503 криється невидимий позов автора із самим собою. Сюжет розвертається так, що Д-503 нібито викривається. Власне, його світоустрій піддається гострому висміюванню. З іншого боку, важко

позбутися відчуття, що саме Д-503 одержав від автора максимум співчуття. В останній сцені, коли І-330 здійснює подвиг, а Д-503 байдуже споглядає муки коханої, наші переживання зосереджені на Д-503, а не на І-330. Ми розуміємо, що Д-503 підло обдурено. Його обвели кругом пальця, як дитину, щоб вийняти з нього живу душу. В останній сцені перед нами вже не Д-503, а механічне чудовисько, яке нічого спільного з чарівним Д-503 не має. Героїня ж, з її стражданнями і подвигом, на віддалі, майже за кадром. Автор начебто спеціально тримає дистанцію, щоб читач не захопився, не зосередився на тій героїні, яка може стати суперником Д-503 у змаганні за симпатії читача.

Герої розумового типу показані Замятін зсередини, але не в широкому діапазоні об'єктивованої психіки, а ніби в одному ракурсі, майже завжди однаково. В якийсь момент руйнується раціональний світ, іраціональне піднімається знизу, розриває пута розуму й опановує внутрішнім світом героя. Завжди цей бунт стихійного "низу" показаний як життєтворчий, добродійний. Найбільш привабливий варіант героїв Замятіна - це раціоналіст, який зрадив своєму раціоналізму, підкорившись стихії почуттів. Позитивний герой Замятіна - не природні люди Діди та О'келлі, а захоханий Кемпбл, не І-330, а Д-503, що божеволіє від любові. Природні люди на диво легко тримають у покорі свої емоції - і це дійсно так. Замятін вгадав безпомилково цей тонкий психологічний нюанс. Людина емоційного типу часто захоплена сильними почуттями, але вона легко кладе їх на вітар спільної справи. А от людина розумового типу, писав Юнг, часом повністю підпадає під владу архаїчних почуттів, як Д-503, котрий заради любові готовий на будь-які навіжені вчинки. Саме раціоналіст Д-503 виявився здатний на те почуття, яке освітло роман "Ми" романтичним світлом.

Є в Замятіна дуже симптоматичне у психологічному плані оповідання - "Повінь". У ньому головна героїня вбиває з ревнощів суперницю, ударивши її сокирою по голові, потім розчленовує труп, несе на пустир і закопує. Найцікавіше в цьому оповіданні - емотивне маркування. Головна героїня розповіді Софія - ще один зразок людини розумового типу: завжди незворушна, врівноважена, раціональна. Вона не зважилася на протест, коли її чоловік - психологічний антипод, тобто типова природна людина - завів собі коханку у своєму жбудинку. Невідомо, доки продовжувалося б своєрідне життя втрьох, якби не трапилося повені. У даному разі повінь має подвійний сенс. Це реальна повінь, що затопила місто і змусила жителів переселитися з нижніх поверхів осель на верхні, але це водночас і повінь почуттів, яка відразу змила раціоналізм і нерішучість Софії. Убивши свою суперницю Ганьку під впливом раптової емоції, власне, ніби у стані афекту, Софія майже відразу повертається у свої береги і дуже спритно ховає сліди злочину. Деякий час чоловік Софії тужив за Ганькою, до речі сказати, тежприродною людиною, але оскільки Ганька була схильна до легких зв'язків з чоловіками, він зрештою подумав, що дівчина втекла з кимсь. Знехотя він повернувся до Софії, але коли дружина завагітніла, відчув до неї нове почуття. Одним словом, Софія повернула собі коханого чоловіка. Ніякого каяття в ній не помітно - вона навіть забула про Ганьку. Але під час післяпологової гарячки зненацька зізналася чоловікові, що вчинила злочин. У фіналі оповідання Софія засинає з блаженною посмішкою на губах, переборовши хворобу, а її чоловік радіє, що дружина вижила. Ніде ні тіні, ні сліду якогось хоч найменшого осудження вчинку Софії. Героїня все зробила правильно, знайшла той єдиний спосіб,

що змусив чоловіка повернутися. Зізнання у вчиненому їй потрібне було не тому, що мучило каяття, а щоб упевнитись: Ганька, суперниця, відступилась остаточно. Вбивство стає в очах чоловіка незаперечним доказом глибокого почуття, на яке виявляється здатна Софія. Словом, розповідь про вбивство з ревнощів якомсь непомітно переходить в розповідь про всеперемагаючу силу любові. До вбитої Ганьки - ні співчуття, ні інтересу, немов вона - підставна лялька. В образі Ганьки, як і в образі Бариги з "Уездного", природність має досить відразливий вигляд – це дикість, варварство.

Психологічна конструкція такого самого типу наполегливо прокручується Замятіним практично в кожному творі. Згадаємо "Островитян". Правильний Кемпбл, який живе в геометрично розкресленому світі, не захохався в місс Д'юлі, таку ж, як він сам, раціоналістку, але відчуває до неї стійку симпатію. Зовсім інша справа - Діді. Вона дратує, нервує - типова реакція на людину протилежного психологічного типу. Але, як будь-яка протилежність, одночасно і притягує. Саме Діді, природна жінка, яка ніколи не бере до уваги аргументи розуму, а живе винятково почуттями, змогла привабити Кемпбла. Діді - фатальна жінка для Кемпбла, як і 1-330 - для Д-503, як Дарья, Марфа й інші героїні Замятіна. Кемпбл, розумний, урівноважений, що йде, як трактор, до своєї мети по прямій лінії, втягнутий в ірраціональну стихію пристрастей, стає їхньою жертвою. У "Островитянах" абсолютно чітке маркування образів: симпатії не на боці розкріпаченого викривача технічної цивілізації О'келлі, не на боці чарівної Діді, а на боці правильних раціоналістів Кемпбла і місс Д'юлі. Саме в їхніх душах розгортається справжня трагедія. Природні люди, виявляється, почувують поверхово, а раціоналісти - глибоко, самозабутньо. Убивство, як і в "Повені", нітрохи не засуджується. Навпаки, явно неправдоподібний фінал - страта Кемпбла - переважає в емоційному плані смерть О'келлі. Людина розумового типу безпомічна і довірлива у відносинах з оточуючими, у неї немає третього ока, як у природних людей, що допомагає безпомилково розбиратися в людях. Тому раціоналісти часто справляють враження сліпців, безпомічних дітей. Раціоналіст, дивак-професор, живе в - це той анекдотний чоловік, що останнім довідається, що йому змінює дружина. Але якщо доброзичливці (заздрісники типу Шекспірівського Яго) зможуть переконати такої людини, що дружина таки йому змінює, він утрачає контроль над собою, стає здатним на що завгодно, включаючи убивство. До речі сказати, кілька разів на волосок від убивства був і Д-503. Після одного епізоду він навіть записав у щоденнику: "Я неї убив".

Здається, жанрова визначеність роману "Ми" не підлягає сумніву: антиутопія адже, роман, що став чи ледве не родоначальним жанру антиутопії. І все-таки, здається, зовсім не випадкова версія, що не люблять згадувати автори, що пишуть про антиутопію "Ми", - роман спрямований не стільки проти післяреволюційної дійсності, скільки проти технічної цивілізації, яскравий прояв якої Замятін знайшов в Англії. Роман "Ми" - досить логічне продовження англійських повістей Замятіна. Опису машинізованого раю майбутнього вирости з лондонських картинок. Здається, що не будь російської революції, роман "Ми" усе рівно був би написаний. Можливо, ми занадто захопилися антирадянським пафосом цього добутку. Утім, у цьому немає нічого дивного - повернення роману довелося на такий момент, коли усі прочитувалося саме так. І все-таки якщо порівняти Замятіна з класикою антиутопії ХХ століття - з О. Хаксли, Р.Оруеллом, те поневоле дійдеш висновку, що романи "ПРО,

цей чудовий новий світ!" і "1984" у жанровому плані начебто чистіше, определеннее. Все-таки антиутопія - це чітко обкреслений жанр, що виріс на однозначному "анти". Звичайно, у Замятіна "анти" теж є присутнім, не даремно жвід нього вважають. Але в той же час - занадто багато психології як для "анти", і вона^-те саме веде убік, порушує чистоту пряомолінійності. Ми вже писали про те, що роман "Ми" яскравий модерністський текст"²¹⁵. Але природа цього модернізму залишилася за рамками розмови. Зараз у нас є більше основ вести розмова на цю тему далі і всередину. Більше всього в романі "Ми" уражає неймовірна, майже фізіологічна вірогідність вимислу. Це як "Перетворення" Кафки: усе реалістичне, правдоподібне, переконливе настільки, що забуваєш про дикі фантастичнісюжети. Замятинський місто майбутнього, як Чевенгур Платонова, країна прозорих людей Набокова, існує в нашій свідомості суверенною державою, начебто це не вимисел, а всього лише віддалена реальність.

У романі Замятіна об'єктивован і перетворений у реальність фантастичний світ. До речі сказати, роман "Ми" можна прочитувати і як наукову фантастику. Саме так прочитували створений приблизно тоді ж, коли роман "Ми", роман Володимир Винниченко "Сонячна машина", де теж дуже яскраво виражені риси утопічного й одночасно антиутопічного жанру. Але наукова фантастика ще очевидніше не вичерпує ні роману "Ми", ні роману "Сонячна машина".

Нам здається, що роман "Ми" - модерністський добуток, оскільки написано воно не заради викриття утопії (це здійснилося попутно, як і в "Чевенгуре"), а заради опосередкованого самовираження автора. У головному герої цього роману об'єктивован психологічний тип Замятіна, а в цілому текст пропонує визначену модель світу зі значним філософським наповненням. Це роман про сенс життя в з'єднанні і суперництві двох моделей світу - раціонально й емоційно створених. І пафос не в тім, щоб гудити раціоналізм. Ажніак. Прислухайтеся до деяких місць роману - до тих, де Д-503 пече гімни своїй державі. Вони звучать так широко, переконливо, що важко помилитися: ми чуємо голос автора. "Нині ранком був я на елінгу, де будується Інтеграл і раптом побачив верстати: із закритими очима, самозбавенно, кружлялися кулі регуляторів; мотилі, блискаючи, згиналися вправо і вліво; гордо погойдував плічми балансир; у такт нечутній музиці присідало долото довбального верстата. Я раптом побачив усю красу цього грандіозного машинного балету, залитого легким блакитним сонцем.

І далі - сам із собою: чому - красиво? Чому танець - красивий? Відповідь - тому що цей невільний рух, тому весь глибокий зміст танцю саме в абсолютної, естетической підпорядкованості, ідеальній несвободі"²¹⁶.

Щось подібне зустрічаємо й у Платонова - його герої теж обохнюють машини. Машини мифизуються. Вони - щирі божества раціоналістичного світосприймання. Людина розумового типу боїться хаосу почуттів, його лякає й одночасно притягає ірраціональний світ. Бажання прибрати хаос до рук, навести там порядок - це не простий бажання, це глибока життєва потреба, що може перетворитися в манію. Ірраціональне внутрішнього світу - почуття і сновидіння. Саме цей світ спробували освоїти в 20-і роки французькі й іспанські сюрреалісти. Зрівнявши в правах реальний і ірреальний світ, вони створили новий художній метод - сюрреалізм.

Як ми показали у своєму дослідженні, архетипною домінантою одного з

чотирьох головних методів модернізму є психологічний тип. У сюрреалізмі об'єктивувався розумовий психологічний тип. Художник у процесі творчості завжди об'єктивує свою психологію. Але інтенсивність, художня виразність цієї об'єктивації залежить від багатьох причин. Послідовна об'єктивація психологічного типу можлива на визначеному рівні самосвідомості. Ніж актуальніше, інтенсивніше рефлексія в процесі творчості, тим очевидніше психологічний тип керує процесом реалізації творчої індивідуальності. Саме психологічний тип найбільше наполегливо проситься до втілення, саме психологический тип часто керує процесом сублимації.

Сюрреалізм Замятіна своєрідний, утім, як і сюрреалізм будь-якого письменника першого ряду. Очевидно все-таки, що він родственный сюрреалізму Ф.Кafka в "Процесі", А.Платонова в "Чевенгуре", А.Камю в "Чумі", А.Білого в "Москві" і всім тим письменникам, що вміли додати уможливної конструкції, сновидно-фантастической вигадці риси об'єктивної реальності. Роман "Ми" захоплює матеріалізацією химери. Це дійсний гротескний "сюр".

"Підперти" сюрреалізм Замятіна можна і з боку стилю. Його опора на один прийом, а саме - опредмечивание живого - дає яскраву стильову доміанту. Практично це заміняє підмін живого неживим, тобто тотальна метафоризація. Як відомо, стильова доміанта сюрреалізму - метафора. Замятін опредмечиває живе не з бажання викрити людей-манекенів, як іноді пишуть дослідники. Він опредмечиває всі і всіх підряд, навіть самих симпатичних персонажів (Кемпбл - трактор, І-330 - батіг і т.д.). Це яскравий симптом людини розумового типу. Якщо психологические стану опредмечены, це значить, що вони приручені, перенесені з ірраціонального світу в раціональний. Цей жест, що у психоаналізі З.Фрейда називається обмовкою. Людина бачить себе таким, вірить, що він такий, але його підсвідомість іноді начебто показує назовні мова, виявляючи зовсім інше обличчя. Роман "Ми" - це результат сублимації, здійснення витиснутого, того, що наяву здійснити неможливо: до власного психологічного типу прищепити привабливу гілку типу протилежного, емоційного, так, щоб утворився деякий психічний баланс. Але логіка художнього образу ставить хрест на цій ілюзії. Д-503 в остаточному підсумку стає тим, чим він повинний бути - ідеальним винтиком бездоганно функціонуючого пристрою. Але як би полум'яно не викривав Замятін раціоналізм, саме раціоналізм - його рідна стихія. І тому єдине, що він робить не нарочито, не розумово, а з величезним задоволенням - це опредмечивание живого, приручывание ірраціонального.

МИХАЙЛО БУЛГАКОВ

Дослідники творчості Булгакова рано чи пізно виходять на проблему стилю, особливо якщо в їхньому полі зору знаходиться головний роман - "Майстер і Маргарита". Стиль - те, що в першу чергу перешкоджало розміщенню Булгакова серед якщо не соціалістичних, то хоча б радянських реалістів (у 60-і роки, коли почався активний процес легалізації творчості Булгакова). Начебто і реаліст Булгаков (скільки гіркої правди сказав про свій час!), але дуже вже... розкутий. Начебто і традиціоналіст

Булгаков (яких тільки слідів, чий тільки впливів не знайшлося!), але якийсь незвичний. Упору шукати новий термін, але щоб неодмінно в його складі значився реаліст. Магічний реаліст, романтичний реаліст, фантастичний реаліст, гротескний реаліст... Різним дослідникам різні терміни до душі, але в одному зійшлися: в творчості Булгакова наявне змішування стилів, як мінімум - "побутового і фантастичного"²¹⁷, як максимум - усіх можливих і мислимих стилів: "це роман філософський і в той же час сатирико-побутовий, у ньому поєднуються сакральні і сміхові витоки, гротескно-фантастичне і незаперечно реалістичне (ігровий жанр)"²¹⁸. Привертають увагу численні парадокси булгакознавства. З одного боку, пишуть і пишуть про жанр і стиль (особливо "Майстра і Маргарити"), але ні слова - про художній метод. Ну, якщо слово метод зараз не в моді, то хоча б про тип творчості. Хто він такий - романтик? реаліст? чи, все-таки, відповідно до першого ряду художників ХХ століття, модерніст? Як можна вирішувати проблеми жанру і стилю, не вирішивши головного питання: в якій взагалі системі художніх координат існує Булгаков? Інший парадокс: пишуть про впливи і зв'язки роману "Майстер і Маргарита". З ким тільки цей твір не порівняли: від біблійних міфів до "Графа Монте-Крісто"²¹⁹. Але чомусь у довгих переліках імен практично не зустрічається ім'я... Гоголя.

Але ж у термінах типу "магічний реаліст" особливо чітко простежується вплив Гоголя. Те, що Булгаков - письменник з-під гоголівського крила, не викликає сумніву: сам Булгаков визначив Гоголя в числі знакових імен своєї творчості ("Приклученія Чичикова"). Але піднімає Булгаков не ті прошарки гоголівської творчості, які, скажімо, спонукали реалістів "натуральної школи", а ті, що роблять Гоголя попередником модернізму ХХ століття: його романтизм із яскравим бароковим забарвленням. У таких речах, як "Дьяволиада", "Роковые яйца", згаданих "Приклученнях Чичикова" Гоголь задає тон, панує, визначає. Якби тільки такі твори писав Булгаков, бути б йому лише представником гоголівської школи в російській літературі. Але поруч з такими гротескно-фантастичними речами пишуться зовсім інші, твори, що попадають в інший тон та й в іншу традицію: "Записки юного врача", оповідання "Я убил", "Красная корона", "Налет", нарешті, "Белая гвардия" (плюс "Дни Турбиных"): творчість 20-х років вочевидь рухається двома хоч і взаємодіючими, але відчутно різними стильовими руслами. Причому, обидва органічно необхідні Булгакову: у першому, гоголівському, він дає волю своїй творчій фантазії, реалізує цілком схильність до гри, розігрування, фокусів, містифікацій та іншого... чортовиня В другому панує ліричний виток, це прозоро біографічні речі. З одного боку - повне опосередковування, зникнення автора, з іншого боку - чітко проглядає необхідність виразити себе, дати волю пережитому, втілити щось найбільш глибинне, інтимне, доступне для вираження хіба що ліричними віршами. Одне народжує гротескний, фантастичний (точніше всього - бароковий) стиль, інше - скупю провизну, майже реалістичну прозу. Чому все-таки "майже", а не цілком? Навіть у ранніх, максимально близьких до реалізму оповіданнях Булгаков демонструє повну байдужість до навколишнього світу. Він занадто замкнений на собі, щоб стати реалістом. У ХІХ столітті він був би романтиком типу Гоголя або Едгара По (бароковим романтиком, тобто романтиком, який дуже захоплюється естетичною грою). У ХХ столітті Булгаков легко й органічно вписався в модернізм. Але от парадокс: досліджуючи Булгакова всією міццю

звільнених після довгого застою літературознавчих сил, дослідники виявляють дивну байдужість до модернізму Булгакова. Чомусь у визначенні стильової своєрідності надають перевагу термінам, які згадувалися на початку. А тим часом поняття “магічний (гротескний) реаліст” - це найчастіше лише евфемізм. Коли радянські літературознавці не спроможні були впхнути когось у соціалістичний реалізм (а впхнути дуже хотілося), таке поняття (по суті справи - оксиморон) виявлялося дуже доречним. Насправді ж у всіх тих випадках (незліченних у 20-і роки), де простежувалося дивне коливання художника міжреалізмом і романтизмом, мав місце пошук чогось третього, а саме - модернізму. Модерніст - це художник з усвідомленим прагненням до опосередкованого самовираження. У модернізмі вперше з'єдналися романтична спрямованість на самовираження і реалістична орієнтація на об'єктивоване зображення. Цей процес почався вже у творчості деяких романтиків ХІХ століття (їх часто називають попередниками модернізму, радянські ж дослідники бачили в цьому процесі рух від романтизму до реалізму, як у випадку з Гоголем), але завершитися міг тільки тоді, коли творчий процес стала визначати рефлексія.

Про усвідомлений рух Булгакова до модернізму свідчить творча історія “Мастера и Маргариты”. Первісний (спалений) варіант тексту був романом про Воланда і, мабуть, писався в душі і стилі повістей 20-х років, п'єс типу “Иван Васильевич”, “Багровый остров”, тобто в стилі гоголівської фантастичної, гротескної пригоди. Гротеск за своєю природою спрямований назовні, від суб'єкта. Фантастика теж малює вигаданий, об'єктивований, зовнішній стосовно суб'єкта світ. Іншими словами, ці форми мають малу здатність слугувати потребам суб'єктивного самовираження, зате вони здатні яскраво виявити творчу манеру автора, об'єктивувати в стилі його характер, психологію. Істотна новація, яка переводить роман “Мастер и Маргарита” в інший художній статус, а саме: сатиричний роман перетворює на філософський, - це поява сюжету про Майстра і Маргариту, автобіографічного за своєю суттю. Саме це з'єднання і визначає поезику роману, оскільки тут і відбувається те змішування стилів, яке привертає увагу дослідників. Романтична, трохи сентиментальна, цілком лірична історія любові Майстра і Маргарити вносить в оповідь про Воланда антисатиричний струмінь, тому стосовно головного сюжету має ніби анігіляційний ефект. При цьому не можна не помітити: еклектика не простежується, весь роман сприймається як на диво цілісний твір. Це значить, що змішування перейшло в зрощування, а це, у свою чергу, свідчить про те, що знайшлася домінанта, яка підпорядкувала всі різномірні елементи, змусивши їх працювати на себе. Що це за домінанта? Дослідник Чжон Мак Ле вважає, що цілісності роману надають численні зв'язки між двома романами в тексті – між романом Майстра і романом самого Булгакова. Це загалом вірне міркування, але воно приводить автора до висновку, що “існуючі жанрові визначення, за винятком вказівки на його містеріальність, виглядають стосовно книги Булгакова як недостатні”²²⁰. Щоб надмірно не ускладнювати питання, звернемо увагу на ту домінанту, яка лежить на поверхні і дає про себе знати на самому початку подій: образ Майстра, який написав роман про Понтія Пілата. Захоплюючись тими фантастичними подіями, які почали відбуватися в Москві разом зі з'явою Воланда і його святи, ми пропускаємо повз увагу одну важливу деталь: ціль, заради якої Воланд прибув до Москви 20-х років. Одним здається, що

Москва просто опинилася на шляху безсмертного демона в серії нескінченних подорожей (чому б їй і справді не опинитися в тому місці, що треба авторові?), інші, уважніше вдивляючись у сюжет, припускають, що ціль зупинки Воланда - подивитися на людей, трошки "розібратися" з ними, третім здається, що в Москві Воланд опинився заради щорічного балу нечистих сил. Хоча всі ці пояснення вочевидь недостатні, на пошуку відповіді читачі та й дослідники не дуже зосереджуються: настільки самодостатній сюжет Воланда. Власне, саме цей герой "тягне" на собі всю романну конструкцію, забори Воланда - вся будівля розсиплеться. З іншого боку, легко обійтися без сюжету з Майстром і Маргаритою (що й радили Булгакову "колеги-гумористи" Є.Ільф і І.Петров: забрати Майстра з його романом і лишити гарний гумористичний детектив. Проте автор твердою рукою переводить вдалого, сюжетоспроможного героя Воланда на другі ролі, віддаючи першу роль явному невдачі - герою без імені, тобто Майстру. І робить він перепідпорядкування простим, нехитрим способом: змушує першого служити другому. Воланд з'являється в Москві заради Майстра! Ми починаємо це підозрювати наприкінці, коли Воланд із почтом відбуває, прихопивши із собою Майстра і Маргариту. Його сюжет у Москві завершився, щойно була вирішена проблема Майстра. Насправді автор не ховав свого наміру з самого початку. Згадаємо: зустрівшись з Берліозом і Бездомним на Патріарших прудах, Воланд не просто розповідає про Понтія Пілата, а цитує роман Майстра. Він прибув у Москву, знаючи про роман Майстра і, ймовірно, усе, що з ним сталося. Воланд з'явився як вища сила, здатна внести в життя справедливість, кожному заплатити по заслугах. При всіх щонайбільших можливостях свити Воланда жертвами викриттів і покарань стали всього дві організації (точніше, їхні члени): Вар'єте і МАССОЛИТ. Іншими словами, сфера мистецтва, при тому не вся поспіль, а та, з якою був пов'язаний Булгаков: театр і література. Не можна також не помітити, що всі викриття робляться ніби мимохідь, руками свити Воланда і часто з їх власної ініціативи (свита Воланда пуста в Москві, караючи тих, хто трапляється на їхньому шляху і виявляє при цьому якісь негативні риси). Серйозна турбота свити Воланда і його самого - це бал і Маргарита. Очевидно, бал затіяний заради іспиту Маргарити (власне, Воланд відверто говорить про іспит, щоправда, умовчючи, в чому саме він полягає). З Майстром та його романом із самого початку усе було ясно, протягом усього сюжету з ним нічого не відбувається (сцену в клініці потрібні для ретроспекції, для введення сюжету "Майстер і Маргарита"). Маргарита жстає другим після Воланда персонажем у сюжеті. Навколо неї закручується багато епізодів. Але і цей, без сумніву яскравий персонаж, підлеглий бездіяльному Майстру: Маргарита погоджується на іспит заради нього, і взагалі всі події відбуваються із-за нього. Майстер - епіцентр, місце, від якого йдуть усі лінії і до якого вони усі повертаються. Мимоволі, через авторську примху, ми кружляємо навколо одного героя, так чи інакше повертаємося до нього, витрачаємо на нього весь запас нашого емоційного сприйняття. І який же при всьому цьому герой сам по собі? Треба визнати: досить розпливчастий і непереконаливий. Не змальовано практично ніяких вчинків, крім того, що він написав роман (вигравши гроші перед цим) і завів стосунки з Маргаритою. При перших труднощах швидко здався, зазнав поразки, закінчує дні в божівільні. Ні яскраві зовнішності (у сенсі того, щоб запам'яталася читачеві), ні унікальної долі, ні вирязного

характеру. Здається: якщо вже схотілося авторові поставити цього героя в центрі твору, міг би краще постаратися, створити образ більш яскравий і переконливий, хоча б урівень у чарівною відмою Маргаритою. Запідозрити автора в ненавмисному художньому прорахунку, мабуть, не доведеться: він вмів створювати рельєфні персонажі кількома штрихами, а роман писався (і виношувався!) дуже довго. Залишається одне: Булгаков створив Майстра саме таким... навмисно. З яким же в такому разі наміром? З тим наміром, що у 30-і роки ХХ століття вже перестав бути новацією: образ повинен бути прозорим, аби крізь нього читач міг без зусиль роздивитись... автора. Іншими словами, непереколивий образ Майстра, поставлений у центр оповіді, перетворює весь текст в акт сублімації й опосередкованого самовираження. Відпускаючи на волю фантазії, автор здійснює в умовному світі все те, що було недосяжне в світі реальному. Вводячи сюжет про Майстра і Маргариту, автор перетворює написання роману в акт рефлексії, відсторонює (опосередковує) себе, своє життя, щоб осмислити його вищу, позачасову цінність. Тут здійснюються таємні надії на безсмертя, переборюється страх смерті і забуття, виправдовується власне життя разом з його невдачами і поразками. Майстер повинен бути розпливчастим персонажем, оскільки у всіх інших (більш переконливих) випадках персонаж стає самодостатнім, і тоді він уже не в змозі буде відігравати роль другого "я" автора. Ліричний герой, традиційне друге "я" автора, тежнепридатний: він занадто обмежений біографічними рамками. Ліричний герой дозволяє виразити пережиті емоції, але заважає втілити бажане, перетворивши його в реальність.

Подібні конструкції в літературі модернізму не рідкість. Згадаємо класику модернізму - роман Джойса "Улісс". На першому етапі сприйняття було приблизно таким, як і сприйняття роману Булгакова: змішування стилів (начебто уся світова література зійшлася в одному творі); з одного боку - переконливий реалізм із неймовірною рельєфністю побутових деталей, з іншого боку - невтримне фантазування, гротеск. Але домінантою, що поєднує весь хаос, породжений грою фантазії, там стає не герой, а прийом - потік свідомості.

Отже, перед нами не романтичний (тому що занадто реальний), і не реалістичний (тому що занадто умовний) текст із прозорим персонажем у центрі: послідовний, яскравий модернізм. Який саме модернізм, допоможе нам визначити стиль. Саме в стилі найочевидніше об'єктивується психологічний типавтора, його неповторна індивідуальність. При всім умінні змішувати стилі Булгаков - творець власного стилю, що належить тільки йому. Яка прикметна риса цього стилю? Щоб назвати головну рису, доречно використати українське слово химерний (пам'ятаючи про гоголівську генеалогію). Химерність - це те, що виходить внаслідок змішування занадто різнорідних елементів. І це той стиль, який у ХХ столітті асоціюється з цілком певним модернізмом: сюрреалізмом. "Мастер и Маргарита" - типово сюрреалістична річ. Тут послідовно здійснюється головний принцип сюрреалістичного зображення: реальне й ірреальне дістають рівні права. Конкретна реальність розшаровується, утворює діри і проломи, крізь які на сцену виливається ірреальне, але яке на очах набуває плоті реального існування. Яким би фантастичним не був сюжет, ми ніде не знайдемо слідів авторської іронії стосовно вигаданого світу (що свідчило б про гру). Навпаки, ірреальний світ зображений з великою серйозністю і шанобливістю, у той час

як дійсний реальний світ береться під сумнів, викривається і висміюється. Згадаємо і структуру образів: який реальний Воланд, якою яскравою індивідуальністю наділені Фагот-Коровьев і кіт Бегемот! Але як прикро подібні між собою співробітники Вар'єте і МАССОЛИТа... Гра в підміну: те, що здавалося нам вірогідно існуючим, стає ірраціонально неправдоподібним, а те, що існувало у світі вигадки і фантазії, наближається і переважає реальність своєю переконливістю.

У романі панують закони сновидіння. Власне, поетика сновидіння визначає усі формальні прийоми пригодницького сюжету. Крім того, що автор вводить у сюжет (щедро!) сновидіння героїв, він застосовує також стиль сновидіння в описах багатьох подій наяву. Втім, варто уточнити: меж не існує. Начебто Никанорові Івановичу Босому дійсно снився сон, але потім він виявляється навіяним (?), а пізніше, у фіналі, виявляється, що частково те, що бачив Никанор Іванович, було насправді, а частково справді снилося, словом, остаточно заплутуються сліди. Важливо інше: завдяки пережитому в сні герой змінився. Сон виявився найбільш важливою подією його життя. Все, що відбувалося з керівництвом Вар'єте (особливо - з Римським і Варенухою) описано в повній відповідності з законами кошмарного сновидіння, у традиціях романтичної балади. Стихія сну, з його алогізмом, примхливим з'єднанням непеєднуваних речей, втраченими ланками і жакливими рельєфними деталями, дає про себе знати вже на самому початку оповіді: опис погоні Івана Бездомного за Воландом. Коли "нечиста сила водить", реальне й ірреальне міняються місцями. В усіх випадках досить їдко висміюється така характерна риса атеїстично-матеріалістичного світогляду, як уміння все незвичайне раціоналізувати і пояснювати відомими законами природи. Майже всі герої роману при зустрічі з неймовірним, незважаючи на його повну очевидність, завзято пручаються і шукають звичні пояснення. Цю конструкцію особливо віртуозно застосовує Берліоз, який з'являється на балу Воланда вже у вигляді відрізаної голови, щоб переконатися: після смерті людина теж може мислити і почувати. Навіть Маргарита, яка володіє тонкою інтуїцією, вперто не помічає надмірної екстравагантності Азazelло, називаючи його сутенером на новий лад. Незважаючи на те, що свита Воланда продемонструвала Москві з повною очевидністю неймовірні чудеса, незважаючи на те, що московська публіка надовго була виведена з рівноваги, вибита зі звичної колії, незважаючи на те, що Воланд і його свита відверто рекомендувалися всім зустрічним, неввіра в потойбічні сили так і не похитнулася, за винятком хіба тих, хто одержав надто відчутний урок. Зрештою "представители следствия и опытные психиатры установили, что члены преступной шайки или, быть может, один из них... являлись невиданной силы гипнотизерами..."²²¹.

Філософ Л.Іонін, відносячи роман до жанру менніпеї, вказує, що Булгаков "демонструє кілька варіантів такого роду інтерпретацій", тобто "перетворення незрозумілого і неможливого на можливе і зрозуміле": підступи ворогів (шпигунів), невідомі хвороба, явище нечистої сили²²².

Очевидно, безладдя і руйнування, спровоковані світою Воланда, стали для автора актом своєрідної помсти носіям плоского матеріалізму, настільки популярного в 20-30-і роки. Люди як люди, але їх зіпсувало квартирне питання - такий висновок про москвичів зробив Воланд. Дійсно, великих мерзотників чи лиходіїв, які лякають, у сюжеті не трапляється - всього лише дрібні люді, слабкі і жадібні. Головне, що робить їх дрібними і незначними

- це примітивне існування в повсякденні. Невіра в потойбічні сили - зворотна сторона тупості, жадібності, корисливості, розбещеності, усього того, що властиво будь-якій людині, якщо її життя визначається матеріальними цінностями. Якщо всі цінності - у цьому світі, їх треба відгородити від потойбічного втручання. Іншого нема і бути не може. "Є і буває, і воно - головне, - доводить автор роману, - найважливіше з людиною відбувається не тут, а в вічності". Власне, події роману теж відбуваються в вічності, хоча формально прикріплені до конкретного місця і часу: і Понтій Пілат, і Воланд, і Майстер, і обивателі Москви 20-30-х років існують одночасно, в одному полі. От тільки орбіти у всіх різні.

Досліджуючи модернізм як епоху в історії європейської культури і структуруючи її відповідно до психологічного критерію, ми встановили зв'язок художнього методу (і стилю) із психологічним типом письменника. У сюрреалізмі об'єктивувався розумовий психологічний тип, тип, у внутрішньому світі якого вирішальний голос належить "раціо". Л.Іонін, досліджуючи дві реальності роману Булгакова, дійде висновку: "Її (реальність Воланда - М.М.) можна порівняти з ідеальним світом наукового теоретизування, з ідеальним, тобто не таким, яким він з'явився і є історично"²²³. Воланд він називає "абсолютним ученим". Можна було б розгорнути ширше думку про конструктивний раціоналізм роману, але це окрема тема. Важливо, що Булгаков і в житті здавався не стільки художником, як ученим. Його пристрась до містифікацій, розігрування, прагнення усе підвести під ідею, філософію, думку - все це яскраві ознаки розумового психологічного типу.

І ще в переліку ознак сюрреалізму Булгакова варто звернути увагу на яскраву метафористику його стилю. Метафора - стильова домінанта сюрреалізму. Метафора, що розгортається і реалізується, дає зображення в двох площинах одночасно, урівнюючи в правах пряме і переносне значення: так народжується сюрреалістичне зображення. Щоб не зупинятися на метафористиці роману "Мастер и Маргарита" окремо, відправляємо читачів до дослідження Є.Лисюченко 224.

Багато суперечок про роман "Мастер и Маргарита" розв'язалися б, багато "темних місць" просвітлили б, якби ми стали прочитувати його як модерністську (сюрреалістичну) прозу. Звичайно, роман унікальний, як унікальна творчість будь-якого модерніста першого ряду. Але він знаходиться в культурному і естетичному полі свого часу, і він пов'язаний з мистецтвом свого часу міцніше, чим з мистецтвом минулого. Серед можливих визначень жанру роману можна знайти і ті жанрові визначення, які вставляють роман у контекст модернізму, наприклад, роман-міф. "Улісс" - теж роман-міф, і "Чевенгур" А.Платонова, і "Петербург" А.Белого, і "Приглашение на казнь" В.Набокова... Але при цьому не завадить згадати, що моделювання міфів у ХХ столітті тісно пов'язане з формуванням сюрреалізму. Саме сюрреалізм - ключ до поетики "Майстра і Маргарити" й усієї творчості Булгакова.

ВИСНОВКИ

Межі епохи Модернізму є предметом для суперечок. Ми вважаємо, що почалась епоха у 1880-і роки, разом з виникненням французького символізму та імпресіонізму. Почалась у різних країнах у різний час, іноді з інтервалом у півтора десятиліття, а завершилась одночасно: разом з початком Другої світової війни. Якщо Перша світова війна послужила каталізатором для модерністських рухів, стала свого роду апогеєм у розвитку модернізму, то Друга війна нагло переорієнтувала всі мистецькі зацікавлення, мало не в один день спрямувала їх в інше русло. Таким чином, епоха Модернізму тривала приблизно стільки ж часу, скільки дві попередні – епохи Реалізму та Романтизму, тобто близько півстоліття. Отож нас відділяє від епохи Модернізму період, який за обсягом міг би бути ще однією епохою. Щоправда, цей період не відрізняється якимись визначними подіями в європейській культурі. Нема жодного явища, яке б стало на якийсь час епіцентром культурного життя Європи. Єдине, що активно обговорюється і аналізується, – це постмодернізм. Явище постмодернізму досить поширене, за обсягом і масштабами воно могло б претендувати на щось епохальне, але... Сутність поняття “пост” стоїть на заваді. Явище “пост” властиве мистецьким рухам всіх епох. Воно настає після будь-якого значного явища, на переборення і витіснення якого потрібен певний час. Після романтизму одразу набув поширення реалізм, романтизм, власне, вріс у реалізм. Але ще довгий час створювались романтичні твори. Однак ці твори вже не були такими ж, як ті, що виникли у межах епохи. По-перше, вони всмоктували деякі риси пануючого напрямку, тобто реалізму, по-друге, вони використовували засоби романтичного мистецтва ніби з якоюсь надмірністю, що створювало або пародійний, або ледь помітний іронічний відтінок. Таким чином відбувалась модифікація романтизму у нових умовах. Для національних культур, які рухались у загальноєвропейському річищі з деяким запізненням, романтизм в цілому мав ознаки модифікованого романтизму. Наприклад, творчість Е.По чи М.Гоголя – це творчість постромантиків. Романтики за природою, талановиті митці, вони тримались за романтизм і водночас враховували все, що відкрив і утвердив на той час реалізм інших країн. Те ж саме відбувається, коли на зміну реалізму в європейській культурі прийшов символізм. Незважаючи на широке розповсюдження символізму, реалізм не припинив свого існування. Але ті, хто прийшов у літературу в 90-і роки (реалісти за природою), суттєво відрізнялись від своїх попередників. Можна сказати, що весь натуралізм – це явище постреалізму (якщо зживати звичні для нас терміни – посткритичного реалізму). Два головних річища мистецтва – реалістичне і романтичне – ніколи не висихають повністю, а лише міліють, по черзі віддаючи простір іншому. Явище “пост” руйнує те, після чого приходить, зсередини. Водночас воно дає можливість осмислити, опрацювати доробок минулої епохи так, щоб він увійшов у культурне поле без надлишків. Все віджило, те, що належить короткому періоду, “пост” пародіює, висміює, відкидає.

Вперше в історії зміни епох явище “пост” заповнило все культурне поле. Постмодернізм – закономірний і важливий етап в історії європейського мистецтва. Але це не самодостатнє явище. Він важливий і цікавий лише тому, що надто важливою і складною є епоха Модернізму. І все ж це єдиний значний

напряму у мистецтві 1940-1980-х років. Ми маємо парадокс: рух епох, який тривав багато століть, припинився. Час від початку Другої світової війни не можна зарахувати до епохи Модернізму (хіба що у якості своєрідного епілогу), а постмодернізм за своєю природою не може стати епохою. Що сталося? Як пояснити цей парадокс? Варіантів відповіді може бути кілька. Модернізм став завершувальним етапом в історії розвитку європейської культури, після нього вже епохи не змінюватимуть одна одну, утворюється суцільне культурне поле, яке існує за іншими законами. Така думка була б досить втішною.

Але нею не варто себе заспокоювати. Припинення руху епох – надто масштабне і глибинне явище, щоб воно могло відбутись без будь-яких глобальних змін в історії людства. Швидше за все, рух епох в історії європейської культури може припинитись тільки разом з завершенням європейської (і не тільки) історії. Можливо, це не припинення, а лише затримка. У такому разі необхідно докласти всіх зусиль для того, щоб зрозуміти, чим вона викликана. Затримкою у русі починається рух у зворотному напрямку. Затримка – це передмова до катастроф, пауза, яка необхідна, щоб дати людям ще один шанс все змінити і рухатись в іншому напрямку.

І все жосягнення Модернізму дає підстави думати, що разом з ним щось таки справді завершилось. Утворилась триада методів, яка вже не дає можливості рухатись за законом маятника. Мистецтво особливо відчутно поділяється на елітарне і масове, саме тут проходить головна лінія у протистоянні мистецьких сил. Що ж стосується серйозного елітарного мистецтва, то воно тяжіє все ж до модернізму. Теперішній модернізм багатьма рисами відрізняється від модернізму, що виник у межах епохи. Але він має головне (щоб визначити його як модернізм): він утверджує себе як опосередкований самовираз митця, акт самоусвідомлення. Засоби опосередковування, порівняно з епохою Модернізму, значно розширились, у тому числі за рахунок здобутків постмодернізму. Але зросла і міра усвідомлення того, що будь-який вигаданий (авантюрний, детективний чи фантастичний) сюжет не є самодостатньою художньою річчю, якщо не пройшов через складну взаємодію з авторським “его”. Справа не лише у прихованому автобіографізмі чи навіть метаромані (властиво модерністські прикмети), а у суб’єктивізмі, який об’єктивується у сюжеті настільки, що знейтралізовує самодостатність події. Якщо модернізм є віднайденим центром рівноваги у протидії реалізму і романтизму, то мистецтво (а за ним і культура в цілому) мусить змінити свою домінуючу форму. Щоб вціліти (вижити) у змаганні з масовим мистецтвом, елітарне мистецтво повинне не пристосовуватись до масових вподобань, а більш впевнено йти по шляху персоналізації. Досягнення нашої епохи, а саме: можливість елітарну літературу робити надбанням великої кількості людей, слід використати для утворення більш цілісного і відночас більш персоналізованого культурного поля. Не кумири (що властиво для масового мистецтва), а неповторна людська особистість, призначення якої – об’єктивувати те, що вона здобула на шляху самопізнання, повинна стати епіцентром культури.

БІБЛІОГРАФІЯ

Передмова. Вступ

1. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 624 с.
2. Макаров А. Світло українського Бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
3. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. – К.: Основи, 1994. – С.83.
4. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе: Пер. с франц. – М.: Гнозис, 1995. – С.18, 85.
5. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики: Пер.с нем. – М.: Прогресс, 1988. – С.364.
6. Гадамер Х.Г. Истина и метод, с.43.
7. Не так очевидно, як раніше, але не втримались від викриття модернізму автори видань останнього десятиліття: Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. – М.: Наука, 1989. – 176 с. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема “жизнетворчества”. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991. – 320 с.
8. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд. Моск. ун-та, 1993. – 248 с.
9. Ільницький М. Література українського відродження (напрями та течії в українській літературі 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст.) – Львів: Львівський обласний науково-методичний інститут освіти, 1994. – 72 с.
10. Марков Д.М. Проблемы теории социалистического реализма. – М.: Худож.лит., 1975. – 352 с.
11. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы: Изд.2-е. – М.: Сов.писатель, 1972. – 405 с.
12. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. Размышления о творческом методе. – М.: Сов.писатель, 1967. – 463 с.
13. Марков Д. О некоторых вопросах теории социалистического реализма // Вопр. лит. – 1988. – № 3. – С.3.
14. Поняття метод відсутнє у дослідженні Д.Наливайка: Наливайко Д.С. Искусство, направления, течения, стили: Европа, XIX – XX вв. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с. Також: Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Сов.писатель, 1978. – 446 с.
15. Нема поняття метод в одному з нових досліджень модернізму: Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
16. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. – С.19.
17. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения, с. 51.
18. Малахов Н.Я. Модернизм. Критический очерк. – М.: Изобраз. искусство, 1986. – 152 с. Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Под ред. В.В.Ванслова, М.Н.Соколова. – М.: Искусство, 1982. – 302 с. Рославец Е.И. Разрушение образа: О некоторых тенденциях современного зарубежного искусства. – К.: Мистецтво, 1984. – 200 с. Полевой В.М. Искусство XX века. 1901-1945. – М.: Искусство, 1991. – 303 с. Лифшиц М. Искусство и современный мир: 2-е изд. – М.: Изобраз. искусство, 1978. – 384 с. Мастера искусства об искусстве. Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 т. – М.: Искусство, 1969. – Т.5.

- Кн.2: Искусство конца XIX – начала XX века. – 541 с.
19. Андреев Л. Сюрреализм. – М.: Высш. шк., 1972. – 232 с. Андреев Л. Импрессионизм. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 249 с. Ботьшаков Л. Сюрреализм, его традиции и преемники // Вопр. лит. – 1972. – №2. – С.104-123. Борев Ю.В. Художественные направления в искусстве XX в. Борьба реализма и модернизма. – К.: Мистецтво, 1986. – 132 с. Адмони В. Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX в. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 310 с. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. – М.: Худож. лит., 1973. – 535 с. Шахова К.А. Вечно обновляющийся реализм: О творчестве современных зарубежных писателей. – К.: Вища школа, 1984. – 215 с.
 20. 20-і роки: літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с. Беляєва Н. “Музагет”: Про традиції символізму в журналі // Слово і час. – 1990. – № 10. – С.30-35. Вервес Г. Український авангард у контексті європейських маніфестів і програм // Слово і час. – 1992. – № 12. – С.37-43. Горбачов Д. Гра в хаос від барокко до авангарду // Всесвіт. – 1992. – № 3-4. – С.183-184. Гундорова Т. Ранній український модернізм: До проблеми естетичної свідомості // Рад.літературознавство. – 1989. – № 12. – С.3-7. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми? // Слово і час. – 1995. – № 2. – С.28-31. Долинський М., Шайтанов І. Кресло в кулісах (В.Ходасевич) // Вопр. лит. – 1991. – № 3. – С.46-88. Иванов Вяч.Вс. Классика глазами авангарда // Иностранная литература. – 1989. – № 11. – С.226-231. Ильницкий М. На перепутьях века. Украинская поэзия неизвестная // Вопр. лит. – 1993. – № 2. – С.120-160. Новиков Вл. Дефицит дерзости: Литературная перестройка и эстетический застой // Октябрь. – 1989. – № 3. – С.186-195. Сулима М. “Мій дух в захопленні можливостей футурних” // Слово і час. – 1992. – № 12. – С.28-32.
 21. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. – К.: Вища школа, 1991. – 271 с. Славутич Яр. Розстріляна муза: Мартиролог. Нариси про поетів. – К.: Либідь, 1992. – 184 с. Грабович Г. “Чернігів” Тичини // Сучасність. – 1995. – № 11. – С.72-104. Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли: Поети “Молодої Музи”. – К.: Дніпро, 1991. – С.18-41. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда: Пер. с франц. – СПб.: Академический проект, 1995. – 471 с. Автори російського зарубіжжя в збірниках наукових праць: Андрей Платонов: Мир творчества. – М.: Современ. писатель, 1994. – 432 с.; Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. – 544 с. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. – М.: Книга, 1991. – 319 с.

Розділ 1

1. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – С.384.
2. Тен І. Філософія мистецтва: Пер. з франц. // Всесвіт. – 1996. – № 3. – С.167, 168.
3. Мережковский Д.С. Смерть богов (Юлиан Отступник) // Мережковский Д.С. Собр.соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т.1. – 592 с.
4. Одуев С.Ф. Тропами Заратустры (Влияние ницшеанства на немецкую

- буржуазною філософією). – М.: Мысль, 1971. – 429 с. Данилевский А.Ю. К истории восприятия Ф.Ницше в России // Рус. лит. – 1988. – № 4. – С.232-239.
5. Бердяев Н. Философия истины и интеллигентская правда // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. – Свердловск, 1991. – С.20.
 6. Брюсов В. Юному поэту // Брюсов В. Избр.соч. – М.: Правда, 1982. – С.46.
 7. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого: Пер. с нем. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – С.149.
 8. Ницше Ф. Так говорил Заратустра, с.154.
 9. Вірш З.Гіппіус за виданням: Гіппіус З. Сочинения: Стихотворения. Проза. – Л.: Худож.лит., 1991. – С.122.
 10. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади: Пер.з нім. – К.: Основи. Дніпро, 1993. – С.59. Далі посилення на це видання.
 11. Ніцше Ф. Так казав Заратустра, с.188.
 12. Ніцше Ф. Так казав Заратустра, с.205.
 13. Ніцше Ф. Так казав Заратустра, с.202.
 14. Ніцше Ф. Так казав Заратустра, с.142-143.
 15. Ніцше Ф. Так казав Заратустра, с.192.
 16. Каменский В. Маяковский // Каменский В. Сочинения: Репринт. изд. – М.: Книга, 1990. – 592 с.
 17. Про вплив Богданова на повоєнну літературу: Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Андрей Платонов: Мир творчества. – М.: Современ.писатель, 1994. – С.47-83.
 18. Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. – М.: Политиздат, 1980. – С.4.
 19. Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта / Манн Т. Соч.: В 10 т.: Пер. с нем. – М.: Худож.лит., 1961. – Т.10. – С.356.
 20. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика: Пер. с англ. – К.: СИНТО, 1995. – С.43.
 21. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции, с.41.
 22. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство: Пер. с англ. – К.: Ваклер, 1996. – С.9-91.
 23. Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) // Мережковский Д.С. Соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т.1. – С.309-591. – Т.2. – С.7-316.
 24. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения, с.568.
 25. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения, с.412.
 26. Шопенгауер А. О ничтожестве и горестях жизни // Шопенгауер А. Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1992. – С.77, 76.
 27. Шопенгауер А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауер А. Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1992. – С.131.
 28. Горький М. Из “Русских сказок” // Русская литература XX в. Дооктябрьский период. Хрест. / Сост.Н.А.Трифонов. – М.: Просвещение, 1987. – С.455-463.
 29. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М.: Республика, 1995. – С.219.
 30. Розанов В. Опавшие листья // Из истории отечественной философской мысли. Розанов В.В. – М.: Правда, 1990. – Т.2. – С.402.

31. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – С.158.
32. Блок А. Ирония // Блок А. Соч.: В 6 т. – Л.: Худож. лит., 1982. – Т.4. – С.102.
33. Шопенгауер А. Метафизика половой любви // Шопенгауер А. Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1992. – С.371-412.
34. Розанов В. Люди лунного света. Метафизика христианства // Из истории отечественной философской мысли. Розанов В.В. – М.: Правда, 1990. – Т.2. – С.46.
35. Розанов В.В. Декаденты // Розанов В.В. Мысли о литературе. – М.: Современник, 1989. – С.206-214.
36. Розанов В.В. Уединенное // Из истории отечественной философской мысли. Розанов В.В. – М.: Правда, 1992. – Т.2. – С.239.
37. Мережковский Д.С. Антихрист (Петр и Алексей) // Мережковский Д.С. Соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т.2 – С.319-760.
38. Розанов В.В. Люди лунного света, с.108.
39. Розанов В.В. Люди лунного света, с.92.
40. Минц З.Г. Граф Генрих фон Оттергейм и “Московский Ренессанс”: Символист Андрей Белый в “Огненном ангеле” В.Брюсова // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – М.: Сов. писатель, 1988. – С.235.
41. Вересаев В.В. Живая жизнь (О Достоевском и Льве Толстом) // Вересаев В.В. Соч.: В 5 т. – М.: Правда, 1961. – Т.3. – С.316.
42. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1990. – С.405.
43. Фромм Э. Душа человека: Пер. с нем. – М.: Республика, 1992. – С.31.
44. Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. – М.: ИЦ “Новый мир”, 1990. – 96 с. Багряный I. Сад Гетсиманский. – К.: Дніпро, 1992. – 528 с. Шаламов В. Колымские рассказы: В 2 т. – М.: Наше наследие, 1991. – Т.1. – 398 с. Франкл В. Человек в поисках смысла: Пер. с англ. и нем. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
45. Свасьян К.А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Мысль, 1993. – С.5-122.
46. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Пер. с нем. – М.: Мысль, 1993. – С.203, 345, 441.
47. Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Избранное. – М.: Сов. Россия, 1990. – С.221.
48. Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – С.382.
49. Ясперс К. Смысл и назначение истории, с.503.
50. Ніцше Ф. Жадання влади // Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади: Пер. з нім. – К.: Основи. Дніпро, 1993. – С.413-414.
51. Шпенглер О. Закат Европы, с.459.
52. Макаров А. Світло українського Бароко, с.37.
54. Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли. Поети “Молодої Музи”. – К.: Дніпро, 1991. – С.18.
55. “Цветы зла”. Имморалистическая трагедия в западной литературе. Зенкин С. Писатель в маске монстра // Иностран. лит. – 1993. – 1. – С.137-149.
56. Краус В. Нігілізм сьогодні, або Терплячість світової історії: Пер. з

- нім. – К.: Основи, 1994. – С.35, 37, 39.
57. Ясперс К. Смысл и назначение истории, с.505, 489.
58. Ніцше Ф. Так казав Заратустра, с.106.
59. Ортега-і-Гасет Х. Кант // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. – К.: Основи, 1994. – С.94-126.
60. Ніцше Ф. Так казав Заратустра, с.115.
61. Ніцше Ф. Так казав Заратустра, с.27.
62. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – С.88.
63. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности, с.69.
64. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности, с.113, 112.
65. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности, с.116.
66. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности, с.123.
67. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности, с.136.
68. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1990. – С.408.
69. Фрейд З. Будущее одной иллюзии: Пер. с нем. // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С.100.
70. Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М.: Книга, 1991. – С.172.
71. Бердяев Н. Самопознание, с.174.
72. Бердяев Н. Самопознание, с.179.
73. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде: Пер. с франц. // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С.246.
74. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде, с.259.
75. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм: Пер. с франц. // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С.323.
76. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм, с.330.
77. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм, с.344.
78. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде, с.251.
79. Ясперс К. Смысл и назначение истории, с.278.
80. Ясперс К. Смысл и назначение истории, с.376.
81. Шарден П.Т.де. Феномен человека: Пер. с франц. – М.: Наука, 1987. – С.197.
82. Шарден П.Т.де. Феномен человека, с.148.
83. Шарден П.Т.де. Феномен человека, с.136.
84. Шарден П.Т.де. Феномен человека, с.137.
85. Шарден П.Т.де. Феномен человека, с.143.
86. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. с франц. – М.: Прогресс, Универс, Рея, 1994. – С.83, 86, 88.
87. Барт Р. Избранные работы, с.91.
88. Моро Жан-Люк. Художня вигадка і нова література художньої вигадки: Пер. з франц. // Всесвіт. – 1995. – № 10-11. – С.140.
89. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С.511.
90. Лосев А.Ф. Диалектика мифа, с.397.
91. Лихачев Д. Размышления над романом Б.Л.Пастернака “Доктор Живаго” // Взгляд: Критика. Полемика. Публикации. – М.: Сов. писатель, 1988. – С.363-375.
92. Набоков В. Дар. Роман // Набоков В. Соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т.3. – С.247-248.

93. Набоков В. Дар, с.213, 214.
94. Набоков В. Дар, с.33.
95. Набоков В. Дар, с.33.
96. Набоков В. Дар, с.125.
97. Набоков В. Дар, с.328.
98. Ерофеев В. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В. Соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т.1. – С.27.
99. Ерофеев В. Русская проза Владимира Набокова, с.25. 100. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. – М.: Книга, 1991. – С. 45, 45-46.
101. Фуко М. Герменевтика субъекта // Социо-логос. Социология. Антропология. Метафизика. Вып.1. – М.: Прогресс, 1991. – С.297.
102. Лосев А.Ф. Диалектика мифа, с.365.
103. Карасев Л. Знаки “покинутого детства” (Анализ “постоянного” у Платонова) // Андрей Платонов: Мир творчества. – М.: Современ. писатель, 1994. – С.105.

Розділ 2

1. Ортега-і-Гасет Х. Кант // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. – К.: Основи, 1994. – С.211.
2. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции, с.14, 15, 16.
3. Мориас Ж. Манифест символизма: Пер. с франц. // Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрест. – М.: Просвещение, 1981. – С.107.
4. Рембо А. Из письма Полю Демени 15 мая 1871 г.: Пер. с франц./ Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрест. – М.: Просвещение, 1981. – С.100.
5. Блок А. Душа писателя // Блок А. Соч.: В 6 т. – Л.: Худож. лит., 1982. – Т.4. – С.128.
6. Блок А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Соч.: В 6 т. – Л.: Худож.лит., 1982. – С.148.
7. Із вірша В.С.Соловйова “Милый друг, иль ты не слышишь...”.
8. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции, с.15-16, 13.
9. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции, с.14.
10. Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристической литературы: Пер. с итал. // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С.166.
11. Бердяев Н.А. Кризис искусства (Репринт. изд.). – М.: СП Интерпринт, 1990. – С.15-16, 15.
12. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции, с.13.
13. Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии: Пер. с нем. // Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986. – С.302, 305.
14. Бретон А. Манифест сюрреализма: Пер. с франц. // Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986. – С.41.
15. Бретон А. Манифест сюрреализма, с.43.
16. Бретон А. Манифест сюрреализма, с.48.
17. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции, с.13, 16.
18. Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант: Пер. с англ. // Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986. – С.480, 483.
19. Хармс Д. Мыр // Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драмы.

- Письма. – Л.: Сов.писатель, 1988. – С.313.
20. Ортега-і-Гасет Х. Кант, с.215.
 21. Ортега-і-Гасет Х. Кант, с.220, 221, 226.
 22. Ортега-и-Гассет Х. Гойя // Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании:
Пер. с исп. – К.: Новый круг, Пор-Рояль, 1994. – С.207.
 23. Ортега-и-Гасет Х. Два театра, с.141.
 24. Ортега-и-Гасет Х. Два театра, с.138.
 25. Ортега-і-Гасет Х. Занепад революцій // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори, с.390.
 26. Шпенглер О. Закат Европы, с.469.
 27. Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Лук и лира. – СПб: Худож.лит., 1994. – С.222.
 28. Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. – М.: Худож.лит., 1990. – С.182.
 29. Жирмунський В. у статті про акмеїстів “Преодолевшие символизм” аналізує речевість поетики А.Ахматової і зауважує, що це не робить її реалістом, а у книзі про творчість Ахматової 1973 року ті жриси тлумачить як рух до реалізму.
 30. Поэзия обэриутов // Заболоцкий Н. Соч.: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1983. – Т.1. – С.522-524.
 31. Антонич Б.-І. Криза сучасної літератури // Сучасність. – 1992. – 9. – С.70-74.
 32. Мандельштам О. О природе слова, с.182.
 33. Хлебников В. Учитель и ученик // Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1987. – С.585.
 34. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Русская литература XX века. Дооктябрьский период: Хрест. / Сост. И.Т. Крук. – Л.: Просвещение, 1991. – С.483-485.
 35. Брюсов В. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм / Николай Гумилев: Proet соNetra. Антология. – СПб: Изд. Рус.Христианского гуманистического ин-та, 1995. – С. 386-396. Блок А. “Без божества, без вдохновенья” // Блок А. Соч.: В 6 т. – Л.: Худож. лит., 1982. – С.421-430.
 36. Каменский В. Звучаль веснянки // Каменский В. Из литературного наследия. – М.: Книга, 1990. – С.3-96.
 37. Каменский В. Путь энтузиаста // Каменский В. Из литературного наследия. – М.: Книга, 1990. – С.443.
 38. Бердяев Н. Астральный роман (Размышления по поводу романа А.Белого “Петербург” // Бердяев Н. Кризис искусства. – М.: СП Интерпринт, 1990. – С.36-47.
 39. Белый А. Котик Летаев. – М.: Сов. Россия, 1988. – С.484-485.
 40. Олеша Ю. Зависть // Одесская плеяда. Сатирические произведения 20-30-х гг. – К.: Днипро, 1990. – С.39.
 41. Юнг К.Г. Психологические типы: Пер. с нем. – СПб: Ювента, М.: Прогресс-Универс, 1995. – 716 с.
 42. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Природа метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С.81.
 43. Ясперс К. Смысл и назначение истории, с.432.
 44. Франкл В. Потенциализм и калейдоскопизм // Франкл В. Человек в поисках смысла, с.72.

45. Франкл В. Духовность, свобода и ответственность // Франкл В. Человек в поисках смысла, с.110-111.
46. Пиаже Жан. Теория Пиаже: Пер. с франц. // История зарубежной психологии. 30-60-е годы XX века: Тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. – С.234.
47. Роджерс К. К науке о личности: Пер. с англ. // История зарубежной психологии. 30-60-е годы XX века: Тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. – С.201.
48. Роджерс К. К науке о личности, с.213.
49. Шпенглер О. Закат Европы, с.478.
50. Ясперс К. Смысл и назначение истории, с.448.
51. Франкл В. Человек в поисках смысла, с.105.
52. Франкл В. Человек в поисках смысла, с.86.
53. Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы: Пер. с англ. – Минск: Прамеб, 1992. – С.173, 291.
54. Берн Э. Игры..., с.177.
55. Маслоу А. Психология бытия: Пер. с англ. – М.: “Рефл-бук”, К.: “Ваклер”, 1997. – С.221.
56. Леви-Строс К. Структурализм и экология // Леви-Строс К. Первобытное мышление: Пер. с франц. – М.: Республика, 1994. – С.343.
57. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С.387.
58. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем, с.407.
59. Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С.168.
60. Леви-Строс К. Структурализм и экология, с.327.
61. Франкл В. Детерминизм и гуманизм // Франкл В. Человек в поисках смысла. – С.76, 82.
62. Есенин С. Кобыльи корабли // Есенин С. Соч.: В 3 т. – М.: Правда, 1977. – Т.1. – С.331.
63. Лосев А.Ф. Диалектика мифа, с.479.
64. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции, с.22-23.
65. Шпенглер О. Закат Европы, с.205, 206.
66. Ясперс К. Смысл и назначение истории, с.378.
67. Заболоцкий Н. Меркнут знаки Зодиака // Заболоцкий Н. Соч.: В 3 т. – М.: Худож.лит., 1983. – Т.1. – 655 с.
68. Алдайд Д. Кентавр. Роман: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1966. – 287 с.
69. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции, с.122.
70. Ясперс К. Смысл и назначение истории, с.427.
71. Шарден П.Т.де. Феномен человека, с.147.
72. Шарден П.Т.де. Феномен человека, с. 174, 171.
73. Блок А. Три вопроса // Блок А. Соч.: В 6 т. – Л.: Худож.лит., 1982. – Т.4. – С.55-57.
74. Рицци Д. Рихард Вагнер и русский символизм // Серебряный век в России: Избранные страницы. – М.: Радикс, 1993. – С.123.
75. Шеллинг Ф. Философия искусства: Пер. с нем. – М.: Мысль, 1966. – С.145.
76. Гадамер Х.Г. Истина и метод, с.119.

77. Фромм Э. Душа человека, с.45-46.
78. Українець С. Прометеїстичні поривання, або безсмертя злочину // Сучасність. – 1996. – № 6. – С.122.
79. Шпенглер О. Закат Европы, с.43.
80. Андреев Л. Письмо Анне Велигорской // Андреев В. Детство. – М.: Сов. писатель, 1966. – С.156-157.
81. Чуковский К. Две России (Ахматова и Маяковский) // Вопр. лит. – 1988. – 1. – С.189.
82. Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности // Фрейд З. Психология бессознательного: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1990. – С.39-122.
83. Адлер А. Индивидуальная психология: Пер. с нем. // История зарубежной психологии. 30-60-е годы XX века: Тексты. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. – С.136.
84. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения, с.457.
85. Шпенглер О. Закат Европы, с.457.
86. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде, с.226-227.
87. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде, с.229.
88. Цит. за вид.: Жаккар Ж.Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда: Пер. с франц. – СПб: Академический проект, 1995. – С.96-97.
89. Жаккар Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда, с.98.
90. Лосев А.Ф. Философия имени, с.140.
91. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство: Пер. с англ. – К.: Ваклер, 1996. – 304 с.
92. Нойманн Э. Творческий человек и трансформация // Психоанализ и искусство, с.215.
93. Нойманн Э. Творческий человек и трансформация, с.230-233.
94. Гадамер Х.Г. Истина и метод, с.104.
95. Макаров А. Світло українського Бароко, с.42-70.
96. Макаров А. Світло українського Бароко, с.107.
97. Вірш із збірки Б.-І.Антонича “Велика гармонія” // Антонич Б.-І. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1989. – 154 с.
98. Вірш М.Цветаєвої “Стихи растут, как звезды и как розы...” // Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. – М.: Правда, 1991. – С.116.
99. Юнг К.Г. Психология и литература // Психоанализ и искусство, с.51, 52, 53.
100. Цветаева М. Состояние творчества // Цветаева М. Соч.: В 2 т. – М.: Художлит., 1988. – Т.2. – С.397.
101. Нойманн Э. Искусство и время // Психоанализ и искусство, с.188.
102. Лосев А.Ф. Философия имени, с.22.
103. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – С.239.
104. Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. – М.: Сов.писатель, 1989. – С.94.
105. Урнов Д. Пристрастия и принципы. Спор о литературе. – М.: Сов. писатель, 1991. – 426 с.
106. Під таким гаслом пройшов не один диспут з футуристами. Див.: Маяковский В.В. “Вас не понимают рабочие и крестьяне” // Маяковский В.В. Соч.: В 12 т. – М.: Правда, 1978. – Т.11. – С.369-374.
107. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва, с.248, 254-255.

108. Докладний розгляд статті “Дегуманізація мистецтва” в книзі: Долгов Л.М. От Киркегора до Камю. Философия. Эстетика. Культура. – М.: Искусство, 1990. – С.132-148.
109. Урнов Д. Пристрастия и принципы, с.31.
110. Маяковский В.В. “Вас не понимают рабочие и крестьяне”, с.371.
111. Хлебников В. (О стихах) // Хлебников В. Творения, с.633.
112. Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе (1914-1933). – М.: Сов. писатель, 1990 – С.36-42.
113. Эйхенбаум Б. Теория “формального метода” // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. – М.: Сов.писатель, 1987. – С.375-408.
114. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С.272-316.
115. Ортега-и-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва, с.254.
116. Гадамер Х.Г. Истина и метод, с.177.
117. В передмові до українського видання “Поетики” Арістотеля Й.Кобів докладно пише про історію тлумачення поняття “катарсис”, зупиняється на медичинській теорії Я.Бернайса, але не згадує про сублимацію. Про катарсис: Арістотель. Поетика: Пер. з старогрецької. – К.: Мистецтво, 1967. – С.47, 21-22.
118. Ніцше Ф. Жадання влади, с.335.
119. Фрейд З. О психоанализе // Фрейд З. Психология бессознательного, с.360.
120. Про психологію сприйняття худ.твору: Никифорова О.И. Психология восприятия художественной литературы. – М.: Книга, 1972. – 152 с. Левшина И.С. Как воспринимать произведение искусства. – М.: Знание, 1983. – 96 с.
121. Выготский Л.С. Психология искусства / Под ред. М.Г. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987. – С.73.
122. Барт Р. Литература и значение // Барт Р. Избранные работы, с.277.
123. Додонов Б.И. В мире эмоций. – К.: Политиздат, 1987. – с.48-52.
124. Франкл В. Человек в поисках смысла, с.243.
125. Бердяев Н. Самопознание, с.223.
126. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож.лит., 1986. – С.65.
127. Выготский Л.С. Психология искусства, с.204.
128. Про композицію оповідань Буніна критик Рене Гиль: Бабореко А. И.А.Бунин. Материалы для биографии. 1870-1917. – М.: Худож.лит., 1983. – С.228-229
129. Выготский Л.С. Психология искусства, с.150.
130. Див.: Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX – начала XX века: Проблематика и поэтика жанра. – Л.: Наука, 1979. – 208 с.
131. Набоков В. Возвращение Чорба // Набоков В. Соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т.1. – С.283-289.
132. Лихачев Д.С. Звездный дождь // Пастернак Б. Воздушные пути. – М.: Сов.писатель. – С.5.
133. Гадамер Х.Г. Метод и истина, с.111.
134. Полеміка про роман Б.Пастернака “Доктор Живаго” // Вопр. лит.

- 1989. – № . – С.54-129.
135. Про роман Д.Джойса “Улісс”: Жлутенко Н.Ю. Английский психологический роман XX в. – К.: Вища школа, 1988. – С.94-103. Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920-1960-х годов. – М.: Высш. шк., 1966. – С.31-63. Шахова К.О. Література Англії ХХ ст. – К.: Либідь, 1993. – С.109-136.
 136. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Соч.: В 4 т. – М.: “Московский Клуб”, 1992. – Т.1. – С.50-159.
 137. Юнг К.Г. Монолог “Улисса” // Психоанализ и искусство, с.76, 77.
 138. Набоков В. Фрагмент лекции об “Улиссе” // Иностран.лит. – 1989. – № 10. – С.221.
 139. Пастернак Б. Ледоход // Пастернак Б. Собр.соч.: В 5 т. – М.: Худож. лит., 1989. – Т.1. – С.79.
 140. Примитивизм и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: Сб.ст. – М.: Наука, 1983. – 206 с.
 141. Мандельштам О. Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...: Цикл “Армения” // Жизнь и творчество О.Э.Манделъштама. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. – С.84.
 142. Про примітивізм у М.Заболоцького: Гинзбург Л. Заболоцкий 20-х годов // Гинзбург Л. Человек за письменным столом. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С.369-378.
 143. Вірш В.Хлебнікова “Иранская песня” за виданням: Хлебников В. Творения. – М.: Совет.писатель, 1987. – С.141.

Розділ 3

1. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX – начала XX века (Проблематика и поэтика жанра). – Л.: Наука, 1979. – 208 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – С.729.
3. Шеллинг Ф. Философия искусства, с.124.
4. Літературознавчий словник-довідник, с.612.
5. Літературознавчий словник-довідник, с.469.
6. Гадамер Х.Г. Метод и истина, с.352.
7. Блок А. Душа писателя // Блок А. Сочинения: В 6 т. – Л.: Худ. лит., 1982. – Т.4. – С.127.
8. Бунин И. Жизнь Арсеньева // Бунин И. Сочинения: В 4 т. – М.: М.: Правда, 1988. – Т.3. – С.422.
9. Бунин И. Жизнь Арсеньева, с.423.
10. Цит. за вид.: Михайлов И.А. Бунин. Очерк творчества. – М.: Наука, 1967. – С.39.
11. Цит. за вид.: Нинов А. М.Горький и Ив.Бунин: История отношений. Проблемы творчества. – Л.: Сов.писатель, 1984. – С.128.
12. Воровский В. Литературные наброски // А.Г.Соколов, М.В.Михайлова. Русская литературная критика конца XIX – начала XX века. Хрест. – М.: Высш. шк., 1982. – С.116.
13. Адамович Г. Бунин. Воспоминания // Знамя. – 1988. – № 4. – С.190.
14. Одоевцева И. На берегах Сены. – М.: Худож. лит., 1989. – С.258.
15. Одоевцева И. На берегах Сены, с.251.
17. Вірші І.Буніна за вид.: Бунин А. Сочинения: В 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т.1. – С.21-166.

18. Переписка И.Бунина с В.Я.Брюсовым // Литературное наследство. – М.: Наука, 1973. – Т.84. Кн.1: Иван Бунин. – С.431.
19. Газер И.Д. О своеобразии лиризма в новеллах Бунина // Вопр. рус. лит. – 1971. – № 1. – С.60.
20. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX – начала XX века, с.45.
21. Газер И.Д. О своеобразии лиризма в новеллах Бунина, с.65.
22. Ортега-и-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва, с.242.
23. Ортега-и-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва, с.250.
24. Бунин И. Вечер // Бунин И. Сочинения: В 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т.1. – С.171.
25. Бунин И. Жизнь Арсеньева, с.348, 415.
26. Одоевцева И. На берегах Сены, с.252.
27. Одоевцева И. На берегах Сены, с.253.
28. Одоевцева И. На берегах Сены, с.252.
29. Из вірша В.Соловйова “Милый друг, иль ты не видишь...”.
30. Горелов А. Звезда одинокая: Иван Бунин // Горелов А. Три судьбы. – М.: Сов.писатель, 1980. – С.522.
31. Любимов Н.М. Комментар. к собранию соч. И.Бунина // И.Бунин. Сочинения: В 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т.3 – С.539-540.
32. Бабореко А. И.А.Бунин. Материалы для биографии (С 1870 по 1917). – М.: Худож.лит., 1967. – 304 с.
33. Кундера М. Нестерпна легкість буття. Роман // Всесвіт. – 1994. – № 8. – С.3-58.
34. Бунин И. Кавказ // Бунин И. Соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т.1. – С.118-119.
35. Аверинцев С.С. Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов.энциклопедия, 1971. – Т.6. – С.826-831.
36. Шеллинг Ф. Философия искусства, с.106.
37. Шеллинг Ф. Философия искусства, с.136.
38. Лосев А.Ф. Философия имени, с.93.
39. Лосев А.Ф. Философия имени, с.90.
40. Мережковский Д.С. Балаган и трагедия // Мережковский Д.С. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. – М.: Книжная палата, 1991. – С.257.
41. Це позиція двох авторитетних видань: Літературознавчий словник-довідник, Краткая литературная энциклопедия.
42. Потєбня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высш. шк., 1990. – С.36.
43. Блок А. Разгораются тайные знаки // Блок А. Стихотворения и поэмы. – М.: Правда, 1989. – С.53.
44. Про символіку кольору у О.Блока: Краснова Л. Поэтика Ал.Блока. – Львов, Изд-во Львовского ун-та, 1973. – С.116-161.
45. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // А.Г.Соколов, М.В.Михайлова. Русская литературная критика конца XIX – начала XX века. Хрест. – М.: Высш. шк., 1982. – С.270.
46. Лосев А.Ф.Диалектика мифа, с.432-437.
47. Цит. за вид.: Нинов А. М.Горький и Иван Бунин: История отношений. Проблемы творчества. – Л.: Сов.писатель, 1984. – С.258.
48. Вірші К.Бальмонта за вид.: К.Бальмонт. Стозвучные песни: Сочинения. – Верхне-Волжское книжное изд-во, 1990. – С.13-245.

49. Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // К.Бальмонт. Стозвучные песни, с.264.
50. Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии, с.265.
51. Максимов Д. Русские поэты начала века. – Л.: Сов.писатель, 1986. – С.75.
52. Анненский И. Бальмонт-лирик // Анненский И. Избранные произведения. – Л.: Худож.лит., 1988. – С.519.
53. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
54. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа. – Петропечать, 1923. – С.18-19.
55. Брюсов В. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // Николай Гумилев: Pro et contra. – СПб: Изд-во Рус. Христ. гуманитарного ин-та, 1995. – С.388.
56. Блок А. “Без божества, без вдохновенья” // Блок А. Соч.: В 6 т. – Л.: Худож.лит., 1982. – Т.4. – С.430.
57. Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой. – Л.: Наука, 1973. – С.36.
58. Ахматова А. Автобиографическая проза // Ахматова А. Соч.: В 2 т. – М.: Худож.лит., 1986. – С.237.
59. Цит. за вид.: Виленкин В. В сто первом зеркале. – М.: Сов. писатель, 1987. – С.84.
60. Эйхенбаум Б. Теория “формального метода” // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. – М.: Сов.писатель. – С.379.
61. Бухштаб Б. Поэзия Мандельштама // Вопр. лит. – 1989. – № 1. – С.139.
62. Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. – М.: Худож.лит., 1990. – Т.2. – С.187.
63. Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Соч.: В 2т. – М.: Худож.лит., 1990. – Т.2. – С.144.
64. Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца ХІХ – начала ХХ века: Литературные манифесты и художественная практика. – М.: Высш. шк., 1988. – С.93.
65. Мандельштам О. О природе слова, с.182.
66. Баевский С. Не луна, а циферблат: Из наблюдений над поэтикой О.Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама, с.320.
67. Зеров М. “Вітер з України” (Третя книжка Тичини) // Зеров М. Твори: В 2 т. – К.: 1990. – Т.2. – С.489.
68. Дзюб І. Він хотів “жити, творити на своїй землі...” // Драй-Хмара М. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – С.19.
69. Захаржевська В. Українсько-болгарські літературні взаємини ХХ ст. (в історичній динаміці літературного процесу). – К.: Наукова думка, 1989. – 269 с.
70. Рильський М. Слово про поета // Юліан Тувім. Вибране: Пер. з польськ. – К.: Держлітвидав, 1963. – С.15.
71. Зеров М. КАМЕНА. – К.: Час, 1990. – С.69.
72. Чуковский К. Две России (Ахматова и Маяковский) // Вопр. лит. – 1988. – № 1. – С.186, 183.
73. Вірші А.Ахматової за виданням: Ахматова А. Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
74. Із вірша З.Гіппіус “Надпись на книге”. За вид.: З.Гиппиус. Сочинения:

- Стихотворения. Проза. – Л.: Худож.лит., 1991. – С.66.
75. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова, с.63.
76. Чуковский К. Две России, с.183, 184.
77. Жирмунский В. Творчество Анны Ахматовой, с.112.
78. Эстетика диссонансов (О творчестве Л.Н.Андреева): Межвузовский сборник научных трудов. – Орел: Изд-во Орловского пед. ун-та, 1996. – 160 с.
79. Мережковский Д.С. В обезьяньих лапах (О Леониде Андрееве) // Мережковский Д.С. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. – М.: Книжная палата, 1991. – С.186-187.
80. Якобсон Б. Новое искусство на Западе // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С.423-429.
81. Чуковский К. Две России, с.189.
82. Вірші В.Маяковського за вид.: Маяковский В. Соч.: В 12 т. – М.: Правда, 1978. – Т.1. – С.63-228.
83. Овсянко-Куликовский Д. Заметки о творчестве Леонида Андреева // А.Г.Соколов, М.В.Михайлова. Русская литературная критика конца XIX – начала XX века. Хрест. – М.: Высш. шк., 1982. – с.259, 260.
84. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве, с.78.
85. Цветаева М. Каменногрудый // Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. – М.: Правда, 1991. – С.199.
86. Маланюк Є. Псалми степу // Маланюк Є. Земна Мадонна. Вибране. – Словацьке педагогічне вид-во у Братіславі, відділ української літ. в Пряшеві. Фундація ім. Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – С.57.
87. Данилина Г.И. Рассказ “Смерть Гулливера”: аллегория и символ // Эстетика диссонансов (О творчестве Леонида Андреева): Межвузовский сб. научных трудов. – Орел, 1996. – С.105-106.
88. Андреев Л. Комментар. к рассказу “Стена” // Андреев Л. Соч.: В 6 т. – М.: Худож.лит, 1990. – Т.1. – С.609.
89. Андреев Л. Стена // Андреев Л. Соч.: В 6 т. – М.: Худож.лит, 1990. – Т.1. – С.324.
90. Маяковский В. Облако в штанах // Маяковский В. Соч.: В 12 т. – М.: Правда, 1978. – Т.1. – С.234.
91. Андреев Л. Набат, т.1, с.341-342.
92. Андреев Л. Смех, т.1, с.268.
93. Андреев Л. Мысль, т.1, с.418, 414.
94. Андреев Л. Красный смех, т.2, с.39.
95. Вересаев В. На японской войне // Вересаев В. Соч.: В 5 т. – М.: Правда, 1961. – Т.3. – 495 с.
96. Шкловский В. Воскрешение слова // Гамбургский счет: Статьи. Воспоминания. Эссе. – М.: Сов.писатель, 1990. – С.40.
97. Шкловский В. Воскрешение слова, с.40-41.
98. Эйхенбаум Б. О художественном слове // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. – М.: Сов.писатель, 1987. – С.343.
99. Хлебников В. (О стихах) // Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1987. – С.633.
100. Журба А.М., Резникова М.К. Стихотворение Алексея Крученых “Дыр-бул-щыл...” и теория параболы” // Тезисы всесоюзной научной конференции “Поэзия русского и украинского авангарда: история, поэтика, традиции”. – Херсон: 1990. – С.76.
101. Вірші В.Хлебнікова за вид.: Хлебников В. Творения. – М.: Сов.

- писатель, 1987. – 736 с.
102. Тынянов Ю. Иллюстрации // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С.313.
 103. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С.313.
 104. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи. Воспоминания. Эссе. – М.: Сов.писатель, 1990. – С.63.
 105. Хлебников В. Словотворчество // Хлебников В. Творения. – М.: Сов.писатель, 1987. – С.624-625.
 106. Хлебников В. Словотворчество, с.624.
 107. Хлебников В. Заумный язык // Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1987. – С.628.
 108. Вірші В.Каменського за виданням: Каменский В. Из литературного наследия: Репринт.изд. – М.: Книга, 1990. -592 с.
 109. Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец // Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С.463.
 110. Поляков М. Василий Каменский и русский футуризм // Каменский В. Из литературного наследия. – М.: Книга, 1990. – С.578.
 111. Вірші М.Йогансена за вид.: М.Йогансен. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1989. – 196 с.
 112. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сб. трудов. Сост. Н.Д.Арутюнова. – М.: Прогресс, 1990. – С.5-6.
 113. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва, с.258, 260.
 114. Боров Ю. Эстетика, с.254.
 115. Новиков Вл. Дефицит дерзости: Литературная перестройка и эстетический застой // Октябрь. – 1989. – № 3. – С.188.
 116. Манифест имажинизма // Литературное движение советской эпохи. – М.: Высш. шк., 1988. – С.47.
 117. Овчаренко О. Русский свободный стих. – М.: Современник, 1984. – С.115.
 118. Костенко Н. Українське віршування ХХ ст. – К.: Либідь, 1993. – С.110-115.
 119. Вірші С.Єсеїна за вид.: Есенин С. Соч.: В 3 т. – М.: Правда, 1977. – Т.1. – С.55-408.
 120. Есенин С. Ключи Марии / Есенин С. Соч.: В 3 т. – М.: Правда, 1977. – Т.3. – С.152-153.
 121. Невзглядова Е. Слово – “Психея”: Наблюдения над метафорой у Мандельштама // Нева. – 1991. – № 1. – С.169.
 122. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С.328.
 123. Вірші Б.Пастернака за вид.: Пастернак Б. Избранное: В 2 т. – М.: Худож.лит., 1985. – 623 с.
 124. Вірші О.Мандельштама за вид.: Мандальштам О. Соч.: В 2 т. – М.: Худож.лит., 1990. – Т.1. – 637 с.
 125. Набоков В. Дар, с. 6.
 126. Антонич Б.-І. На другому березі. Роман // Сучасність. – 1992. – № 9. – С.6.
 127. Антонич Б.-І. На другому березі, с.21.
 128. Антонич Б.-І. На другому березі, с.42-43.
 129. Новикова М. Міфосвіт Антонича // Сучасність. – 1992. – № 9. – С.83.

Розділ 4

1. Фромм Э. Из плена иллюзий / Фромм Э. Душа человека: Пер. с нем. - М.: Республика, 1992. - С.306.
2. Фромм Э., с.302.
3. Книга С.Балея нещодавно перевидана у Черкасах з ґрунтовною передмовою В.Пахаренка (Черкаси: Брама, 2001), що є зайвим свідченням посиленого зацікавлення психоаналізом і водночас вказує на брак праць такого спрямування в сучасному українському літературознавстві.
4. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Пер. з англ. - К., 1991.
5. У статті С.Яковенка "Фройдизм до Фрейда (Психоаналіз у польській літературній критиці раннього модернізму)", опублікованій у другому числі "СіЧі" за 2001 р. здійснена спроба, щоправда, не дуже переконлива, полеміки з Е.Фіалою: формула "фройдизм до Фрейда", висунута С.Яковенком, не зовсім коректна: йдеться всього лише про передумови виникнення психоаналізу, а не власне фройдизм.
6. Таке враження справляють окремі статті в цілому гарного збірника наукових статей "Гендер і культура" (Київ: Факт, 2001, упорядник В.Агеева).
7. Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Сумерки бегов. - М.: Изд. полит.лит., 1998. - С.104.
8. Ця тенденція, зокрема, простежується у тематичному числі "Вісника Харківського університету" "Міф та міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості" (1999, № 448), хоча там вміщені і цікаві, глибокі дослідження в аспекті міфоаналізу.
9. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика: Пер. з англ. - К.: СИНТО, 1995. - С.41.
10. Нойманн Э. Творческий человек // Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство: Пер. с англ. - К.: Ваклер, 1996. - С.236-236.
11. Юнг К.Г. Психология та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - Львів.: Літопис, 1996. - С.96.
12. Там само, с.96.
13. Там само, с.102.
14. Петер Куттер. Современный психоанализ: Пер. с нем. - СП.: "Б.С.К.", 1997. - 351 с.
15. Дробот І. Володимир Винниченко: погляд "іншої" / Гендер і культура. - К.: Факт, 2001. - С.53.
16. Гендер і культура / Упорядник В.Агеева. - Київ: Факт, 2001.- С.37.
17. Наенко М. Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література. - К.: Просвіта, 2000. - С.10.
18. Там само, с.132-133.
19. Кобилянська О. Земля / Кобилянська О. Вибрані твори. - К.: Дніпро, 1977. - С.219-506.
20. Kunczewyczeva M. Gaj oliwnyj.
21. Kunczewyczeva M. Gaj oliwnyj, s.169.
22. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. - М.: Политиздат, 1990. - С.241-257.
23. Юнг К.Г. Психологические типы. - СПб: Ювента, М.: Прогресс-

- Универс, 1995. – С.15.
24. Фрейд З Будущее одной иллюзии // Сумерки богов. - М.: Политиздат, 1990. – С.97.
 25. Фромм Э. Душа человека. - М.: Республика, 1990. – С.37.
 26. Там само, с.34.
 27. Франкл В. Человек в поисках смысла. - М.: Прогресс, 1990. – С.38.
 28. Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Избранные произведения. - М.: Просвещение, 1992. – С.81.
 29. Блок А. Безвременье // Блок А. Соч. в 6 т. - Л.: Худож.лит. , 1982, - Т. 4. – С.35.
 30. Карманський П. Надгробні стихирі // Розсипані перли. Поети “Молодої Музи”. - К.: Дніпро, 1991. – С.66.
 31. Маяковский В. Флейта-позвоночник // Маяковский В.. Соч. в 12 т. - М.: Правда, 1978. - Т.1. – С.250.
 32. Ольжич В. Незнаному воякові. - К.: Дніпро, 1994. – С.95, 128.
 33. Каменский В. Вызов // Каменский В. Из литературного наследия. - М.: Книга, 1990. – С.27.
 34. Свідзинський В. Поезії. - К.: Рад. письменник, 1986. – С.68.
 35. Там само, с.175.
 36. Вісник Харківського державного університету. - 1999. - № 448.
 37. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Пер. з англ. - К.: Рад. письменник, 1991.
 38. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. - К.: Абрис, 1997.
 39. Маркс К. Введение (Из экономических рукописей 1857-1858 годов) // Хрестоматия по теории литературы.- М.: Провсещение, 1982. - С.27.
 40. Потебня О. Думка й мова / Потебня О. Естетика і поетика слова. - К.: Мистецтво, 1985. - С.45.
 41. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика: Пер. с англ. - К.: СИНТО, 1995. - С.39.
 42. Юнг К.Г., с.39.
 43. Лосев А. Диалектика мифа / Лосев А. Из ранних произведений. - М.: Правда, 1990. - С.454.
 44. Лосев А., с. 457.
 45. Лосев А., с. 412.
 46. Леві-Строс К. Структурна антропологія: Пер. з франц. - К.: Основи, 2000. - С.219.
 47. Леві-Строс К., с. 132.
 48. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Изд. II. - М.: НФ “Восточная литература”, 1995. - С.169.
 49. Леві-Строс К., с. 218.
 50. Мир об “Улиссе”: Подборка Е.Гениевой // Иностранная литература. - 1989. - № 5. - С.229.
 51. Лидский Ю.Я. Творчество Э.Хемингуэя. - К.: Наукова думка, 1973. - С.415.
 52. Денисова Т. Літературний процес ХХ сторіччя // Вікно в світ. - 1999. - № 5. - С.28.
 53. Хемінгуей Е. Старий і море / Хемінгуей Е. Твори в 4 т. Т. 3. - К.: Дніпро, 1981. - С.582.

54. Нойманн Е. Творческий человек и трансформация / Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство: Пер. с англ. - К.: Ваклер, 1996. - С.107.
55. Кемпбелл Д. Тысячеликий герой: Пер. с англ. - М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1997.
56. Ольжич О. Дванадцять літ кривавилась земля... / Ольжич О. Незнаному воякові. - К.: Фундація О.Ольжича, 1994. - С.72.
57. Астафьев В. Царь-рыба. Повествование в рассказах. - Симферополь: Таврия, 1989. - С.140.
58. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Соч.: В 4 т. - М.: "Московский Клуб", 1992. - Т.1. - С.
59. Бергсон А. Два источника морали и религии: Пер. с франц. - М.: Канон, 1994. - С.130.
60. Там само, с.46.
61. Фромм Э. Душа человека: Пер. с нем. - М.: Республика, 1992. - С. 336.
62. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч.2. Зарубіжна література. - Луцьк, 1999. - С.53.
63. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. - 2-ге вид. - К.: Либідь, 1999. - С. 209.
64. Там само, с.210-211.
65. Там само, с.211-212.
66. Поляков М. В мире идей и образов. - М.: Сов.пис., 1983. - С.21.
67. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. - К.: Основи, 1994. - С.274.
68. Там само, с.274-275.
69. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. - М.: Сов.пис., 1975. - С.23.
70. Шестов Лев. Добро в учении гр.Толстого и Ф.Ницше // Шестов Лев. Избранные соч. - М.: Ренессанс, 1993. - С.49.
71. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч.2. Зарубіжна література. - Луцьк: Вежа, 1999. - С.136.
72. Вулф В. Современная художественная проза // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейского искусства ХХ в. - М.: Прогресс, 1986. - С.472-473.
73. Юнг К.Г. Монолог "Улисса" // Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. - К.: Ваклер, 1996. - С.55-84.
74. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. - К.: Основи, 1994. - С.290-291.
75. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. - К.: Основи, 1994. - С.238-272.
76. Галеви Д. Жизнь Фридриха Ницше: Пер. с фр. - Рига: "Спредитис", 1991. - С.35.
77. Быховский Б. Шопенгауэр. - М.: Мысль, 1975.
78. Одуев С.Ф. Тропами Заратустри (Влияние ницшеанства на немецкую буржуазную философию). - М.: Мысль, 1971.
79. Чанишев А.А. Человек и мир в философии Артура Шопенгауэра. - М.: Знание, 1990. - С.7.
80. Шопенгауэр А. О ничтожестве и горестях жизни / Шопенгауэр А.

- Избранные произведения: Пер. с нем. - М.: Просвещение, 1992 - С. 65.
81. Там само, с. 69.
82. Шопенагуэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа / Шопенагуэр А. Избранные произведения: Пер. с нем. - М.: Просвещение, 1992. - С.83.
83. Там само, с.131.
84. О ничтожестве и горестях жизни, с.77.
85. Шопенагуэр А. Мир как воля и представление / Шопенагуэр А. Под завесой истины: Сб. произведений. - Симферополь: "Реноме", 1998. - С.59.
86. Рембо А. Из письма Полю Демени 15 мая 1871 г.: Пер. с фр. / Зарубежная литература XX века. 1871-1917. Хрест. - М.: Просвещение, 1981. - С.100.
87. Ніцше Ф. Жадання влади / Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади: Пер. з нім. - К.: Основи. Дніпро, 1993. - С.414.
88. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-е вид. - К.: Либідь, 1999. - С.259-260.
89. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психологический анализ и искусство: Пер. с англ. - К.: Ваклер, 1996. - С.74.
90. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета: Пер. з англ. - К.: Рад.письм., 1991. - С.17.
91. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. - К.: Абрис, 1997. - 142 с.
92. Психологический анализ и искусство, с.229.
93. Кирилюк Є.П. Т.Г.Шевченко. Життя і творчість. - К.: Держлітвидав, 1959. Неділько Г.Я. Тарас Шевченко. Життя і творчість. - К.: Рад.письм., 1988.
94. Коломійченко М., Горленко В. У колі друзів. - К.: Дніпро, 1982. - С.3.
95. Шаблійовський Є. Естетика художнього слова (поетичний світ Тараса Шевченка). - К.: Мистецтво, 1976. - С.77. .
96. Спогади про Тараса Шевченка. - К.: Дніпро, 1982. - С.298.
97. Там само, с.102.
98. Юнг К.Г. Психологические типы: Пер. с нем. - Мн.: ООО "Попурри", 1998. - 656с.
99. Там само, с.595-596.
100. Там само, с.597.
101. Спогади про Тараса Шевченка, с.268.
102. Костенко А. За морями, за горами. Художньо-документальна повість. - К.: Рад.письм., 1984. - С.411-412.
103. Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка. Суб'єктна організація. - К.: Наукова думка, 1981. - С.244.
104. Лімборський І. Осціанізм в українській літературі // Всесвіт. - 1999. - №№ 5-6. - С.145.
105. Психологический анализ и искусство, с. 231.
106. Макаров А. Світло українського Бароко. - К.: Мистецтво, 1994. - С.97.
107. Юнг К.Г. Психологические типы, с.37.
108. Леві-Строс К. Структурна антропологія: Пер. з фр. - К.: Основи, 2000. - С.29.

109. Галич О.А., Назарець В.М., Васильєв Є.М. Загальне літературознавство. - Рівне, 1997. – С.278.
110. Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. - М.: Прогресс, 1988. – С.222.
111. Гадамер Г.Г. Про вклад поезії у пошук істини // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. - Львів, 1996. - С.142.
112. Мунье Е. Персонализм // Французская философия и эстетика ХХ в. М.: Искусство, 1995. - С.152.
113. Арістофан. Комедії. - К.:Дніпро, 1980. – С.432.
114. Пас Октавіо. Романтизм і сучасна поезія 1986 р. // Всесвіт. - 1992. - № 1-2. - С.111.
115. Шеллинг Ф. Философия искусства: Пер. с нем. - М.: Мисль, 1966. – С.134.
116. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. - К.: Основи, 1994. - С.268.
117. Юнг К.Г. Психологические типы: Пер. с нем. - Мн.: ООО “Попурри”, 1998. – С.161.
118. Літературознавчий словник-довідник. - К.: Академія, 1997. – С.612.
119. Шарден Пьер Тейяр де. Феномен человека: Пер. с фр. - М.: Наука, 1987. – С.193.
120. Шевченко Т.Г. Твори в трьох томах. Т.1. Поетичні твори. - К.: Худож. літ., 1963. – С.65.
121. Шевченко Т.Г. Твори в трьох томах. Т.3. Журнал, листи. – К.,1963.
122. Тут і далі у тексті посилання на вказане видання.
123. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика: Пер. С англ.. – К.: СИНТО, 1995. –С.84–85.
124. Нойманн Э. Творческий человек // Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство: Пер. с англ. - К.: Ваклер, 1996. – С.234.
125. Шевченко, т.3, с.155.
126. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции, с.84. . Юнг К.Г. Тэвистокские лекции, с.84.
127. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка / Упорядн. Ю.Іванченко. - К.: Мистецтво, 1994. - 352 с.
128. Цит. За П.Зайцевим: с.19.
129. Івакін Ю.О. Поезія Шевченка періоду заслання. - К.: Наук. думка, 1984. – С.119, 128.
130. Неділько Г.Я. Тарас Шевченко. Життя і творчість. - К.: Рад. шк., 1988. – С.152.
131. Див. роботи: Одарченко П. Тарас Шевченко і українська література. Зб. ст. / Ред. О.Зінкевич. - К.: Смолоскип, 1994. Смаль-Стоцький С. Т.Шевченко. Інтерпретації. - Нью Йорк, Париж, Торонто, 1965. Чуб Д. Живий Шевченко (Інтимне життя поета). - Мельборн: Ластівка, 1987.
132. Шагінян М. Тарас Шевченко. - К.: Дніпро, 1970. – С.106.
133. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. - К.: Абрис, 1997. – С.95.
134. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета: Пер. з англ. - К.: Рад. письменник, 1991. – С.63.
135. Забужко О., с.139.
136. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. - К.: Ваклер,

1996. – С.27.
137. Фромм Э. Душа человека. - М.; Республика, 1992. – С.71.
138. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка / Упорядник Ю.Іванченко. - К.: Мистецтво, 1994. – С.38.
139. Юнг К.Г., Нойманн Э., Психоанализ и искусство, с.28.
140. Фромм Э. Душа человека, с.279.
141. Стебельський Б. Поняття батька і матері в поезії Шевченка // Стебельський Б. Ідеї і творчість. - Торонто, 1991. - С.181.
142. Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // Записки наукового товариства ім. Т.Шевченка. Праці філологічної студії. - Львів, 1990. - С.103.
143. Шевчук В. “Людина між свідомістю і природою”. Про прозаїчний триптих Тодося Осьмачки // Кур’єр Кривбасу. - 1998. - № 99-100. - С.107.
144. Слабошпицький М. Поет і черниця // Слово і час. - 1995. - № 5-6. – С.42.
145. Скорський М. Радості і болі рідної землі // Дивослово. - 1995. - № 5-6. – С.52.
146. Осьмачка Т. Старший боярин. Повісті. - Львів: “Червона калина”, 1998.
147. Скорський, с.32.
148. Осьмачка Т. Старший боярин. План до двору. - К.: Укр.письмен., 1998. - - С.8
149. Скорський, с.25.
150. Скорський, с.73.
151. Скорський, с.76.
152. Скорський, с.83.
153. Скорський, с.103.
154. Скорський, с.107.
155. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Роман. - К.: Факт, 1998. – С.11.
156. Польові дослідження, с.6.
157. Польові дослідження, с.65.
158. Польові дослідження, с.68.
159. Забужко О. Інопланетянка. Нефантастична повість // Сучасність. - 1992. - № 2. - С.14-47.
160. Забужко О. Я, Мілена // Кур’єр Кривбасу. - 1998. - № 2. - С. 5-21.
161. Козловський П. Постмодерна культура: суспільно-культурні наслідки технічного розвитку / Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки. - К.: Ваклер, 1996. - С.258.
162. Козловський П., с.236.
163. Фізер І. Постмодернізм: post/ante/modo - термін із нульовим значенням // Сучасність. - 1998. - № 11. - С. 117.
164. Польові дослідження, с.99.
165. Польові дослідження, с.100-101.
166. Польові дослідження, с.77.
167. Моклиця М. Высоцкий - экспрессионист // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып.3. Т. 1. - М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. - С.43-55.
168. Георгиев Л. Владимир Высоцкий знакомый и незнакомый: Пер. с

- болгарського. - М.: "Искусство", 1989. - С.80
169. Георгиев Л., с.74..
170. Влади Марина. Владимир, или Прерванный полет. - М.: Прогресс, 1989. - С.10.
171. Высоцкий Владимир. Песни и стихи. - Изд-во "Литературное Зарубежье", Нью-Йорк, 1981; Киев: "Слово" - "Сфера", 1993. - 384 с. Далі цитати за цим виданням.
172. Юнг К.Г. Психология и литература // Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство: Пер. с англ. - К.: Ваклер, 1996. - С.43.
173. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика: Пер. с англ. - К.: Синто, 1995. - С.8.
174. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. - К.: Основи. - 1994. - С.243.
175. Паньков А.І., Мейзерська Т.С. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми. - Одеса, 1996. - С.53.
176. Там само.
177. Українка Леся. Драматичні твори. - К.: Дніпро, 1989. - С.629.
178. Бетко І.П. Біблійні мотиви творчості Лесі Українки в європейському контексті // Українська література в системі літератур Європи і Америки (ХІХ-ХХст.) - К.: Заповіт, 1997. - С.116.
179. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. - К.: Либідь, 1999. - С.28.
180. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. - Бухарест: Критеріон, 1983. - С.303.
181. Головаха І. Суспільно-політичні погляди Лесі Українки. - К.: Держлітвидав, 1953. - С. 142.
182. Бетко І. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки (Проблемний огляд) // Слово і час. - 1991. - № 3. - С.36.
183. Масенко Л. Великі роздоріжжя (Національна і соціалістична ідеї у драмі Лесі Українки "Руфін і Прісцилла")// Сучасність. - 1996. - № 5. - С.103.
184. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. - Львів: Вид-во ЛДУ, 1997. - С. 255, 260.
185. Леся Українка. Збір. тв. у 12 т. - К.: Наук. думка, 1976. - Т. 3. - С.133, 135.
186. Сулима В. Біблія і українська література. - К.: Освіта, 1998. - С.261.
187. Леся Українка. Збір. тв. у 12. - К.: Наукова думка, 1976. - Т. 3. - С.262.
188. Леся Українка. Збір. тв. у 12 т. - К.: Наукова думка, 1976. - т. 12. - С.462.
189. Леся Українка. Збір. тв. у 12 т. - К.: Наукова думка, 1976. - т. 12. - С.462.
190. Дейч А. Леся Украинка. Критико-биографический очерк. - М.: Худож. лит., 1954. - С. 108.
191. Аврахов Г.Г. Леся Українка. Семінарій. - К.: Вища шк., 1971. - С.263.
192. Дем'янівська Л. Жанрова специфіка драми Лесі Українки "Руфін і Прісцилла" // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. - К.: Наукова думка, 1984. - С.156.
193. Леся Українка. Збір. тв. у 12 т. - К.: Наукова думка, 1976. - Т.4. - С. 296.
- 194, 195. Там само, с.316.

196. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. - К.: Основи, 1994. - С. 21.
197. Там само, с.20.
198. Леся Українка. Збір. тв. у 12 т. - К.: Наукова думка, 1976. - Т.4. - С.317.
199. Там само, с. 326.
200. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. - К.: Основи, 1993. - С.62.
201. Там само, с.65.
202. Франк С. Л. Етика нигилизма // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции (1909). - Свердловск, 1991. - С.180.
203. Забужко О. Філософія української ідеї, с. 11.
204. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори : Пер. з ісп. - К.: Основи, 1994. - С.42.
205. Там само, с.43.
206. Там само, с.20.
207. Ортега-і-Гасет Х. Безхребетна Іспанія // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. - К.: Основи, 1994. - С. 171.
208. Там само, с.174.
209. Українка Леся. Драматичні твори. - К.: Дніпро, 1989. - С.220.
210. Там само, с.351.
211. Там само, с.423.
212. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. - К.: Либідь, 1999. - С.64-65.
213. Там само, с.66.
214. Шкловский В. Потолок Евгения Замятина // Шкловский В. Гамбургский счет. - М., 1990. - С.240.
215. Моклиця М.В. К вопросу о модернизме Е.Замятина // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. - Тамбов, 1995. - С.295-302.
216. Замятин Е. Мы / Замятин Е. Избранное. - М., 1989. - С.309.
217. Яблоков Е. "Я - часть той силы..." (Этическая проблематика романа М.Булгакова "Мастер и Маргарита") // Русская лит. - 1988. - № 2. - С.6.
218. Крючков В.П. "Он не заслужил света, он заслужил покой...": Комментарий к "Мастеру и Маргарите" М.А.Булгакова // Лит. в шк. - 1998. - № 2. - С.58.
219. Безродный М. Об одном источнике романа "Мастер и Маргарита" // Рус. лит. - 1988. - №4 - С.208.
220. Чжон Мак Лэ. К вопросу о жанровой структуре романа М.Булгакова "Мастер и Маргарита" // Рус. лит. - 1998. - № 4. - С.50.
221. Булгаков М. Мастер и Маргарита // Булгаков М. Избранные произведения в 2 т. - Т. 1. - М., 1989. - С.711.
222. Ионин Л.Г. Две реальности "Мастера и Маргариты" // Вопр. философии. - 1990. - № 1. - С. 45.
223. Ионин Л.Г., указанное произведение, с. 53.
224. Лисюченко Е.В. Когда пляшут камни: метафорические переносы в романе М.Булгакова "Мастер и Маргарита" // Рус. яз. и лит. в учебных заведениях. - 1998. - № 1. - С.18-20.

З М І С Т

Передмова	3
Вступ	6
Розділ I. Філософія	
Концепція особистості	11
Ніцше, Шопенгауер, Достоєвський як архетипи епохи Модернізму	15
Проблема імморалізму	33
Міф і література модернізму: деякі аспекти проблеми	43
Розділ II. Психіка людини як основа для структуризації епохи	
Модернізм у психологічному аспекті	53
Постановка проблеми структуризації психіки	63
Спроба структуризації психіки	69
Структуризація епохи Модернізму	80
Психологічний тип Символіста	83
Психологічний тип Експресіоніста	89
Психологічний тип Футуриста	95
Психологічний тип Сюрреаліста	101
Психологія творчості	108
Психологія сприйняття і проблема психологізму в художній літературі	112
Утруднена форма і психологія її сприйняття	120
Розділ III. Типологія модернізму як художнього методу	
Загальні питання	136
Художній метод	137
Еволюція художнього методу у творчості Івана Буніна	148
Символізм, імпресіонізм, постсимволізм	164
К.Бальмонт: взаємодія символізму з імпресіонізмом	170
Постсимволізм: акмеїсти і неокласики, А.Ахматова.	178
Експресіонізм. Л.Андреев.	192
Футуризм	205
Сюрреалізм	216
Схеми	226
Розділ VI. Літературознавчий психоаналіз	
Набутки і перспективи сучасного українського психоаналізу: конспект проблематики	231
Істина в аспекті психологічного типу	246
Міф як альтернативна реальність в літературі ХХ століття	251
Психологізм модерністичної прози	262
Філософія в світлі психології	271
Психологічні експресіоністи	
Т.Шевченко як психологічний експресіоніст	278
Реалізм / романтизм як бінарна опозиція культури і художній метод Т.Г.Шевченка	292
Сон як архетип творчості Т.Шевченка	300

Покритка Шевченка в аспекті психоаналізу	306
Експресіоністська проза Т.Осьмачки	313
Оксана Забужко	320
Володимир Висоцький	326
Психологічні символісти	
Філософія двох світів як сенс символістської драми Лесі Українки	332
Драматургія Лесі Українки: PRO ET CONTRA християнства	337
Драматургія Лесі Українки в контексті європейської філософської думки початку ХХ століття	345
Психологічні сюрреалісти	
Євгеній Замятін	351
Михайло Булгаков	356
Висновки	365
Бібліографія	367