

XX століття

Людмила Тарнашинська

УДК 821.161.2.–31.09

АНТРОПОЛОГІЧНІ КОЛІЗІЇ ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АКТУАЛІЗАЦІЇ ТА МОДИФІКАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

У статті розглянуто жанрово-стильові актуалізації та модифікації художньої свідомості українських шістдесятників. Процес “новелізації буття” з його специфічною хроногеометрією часу і простору, що визначають художньо-естетичні координати поетики, простежується в контексті основних тенденцій розвитку жанрів. Акцент зроблено на тому, що новелістика як своєрідний адаптаційний соціально-психологічний жанр, виростаючи з певної історико-літературної ситуації, утверджувала антропологічний поворот, готуючи свідомість читача до сприйняття нових романних структур.

Ключові слова: жанр, новелістика, досвід, роман, художня свідомість, поетика, шістдесятництво.

Liudmyla Tamashynska. Anthropological encounters of artistic consciousness: Genre and style reactualizations and modifications in the works by Ukrainian writers of the 1960s generation

The paper focuses upon the actualizations and modifications of genre and style in the artistic consciousness of the 1960s generation of writers. The process of “the shortstoryzation of being” with its specific chronogeometry of time and space which presupposes the poetics of the text is viewed here through the prism of genre development. The author argues that the short stories as an adaptive social and psychological genre and thus as a part of literary history initiated the anthropological turn by preparing the readers’ consciousness for the reception of new novel structures.

Key words: genre, short story, experience, novel, artistic consciousness, poetics, the 1960s generation of writers.

У своєму прагненні “олюднення світу” українські шістдесятники намагалися розкрити “конкретність – живу й онтологічно стійку” [24, т. 3, 382], що й визначило відповідну силу етичного суб’єкта й відповідну етику, а отже, і художньо-естетичні засоби творення картини світу, адже світ може “пояснюватися в термінах (а значить, і у формах. – Л. Т.) його суб’єктивного досвіду” [15, 202]. Ця картина світу мала і свою онтологічно-філософську, морально-етичну, соціокультурну, філологічну, художньо-образну складову: усі ці моменти були скориговані досвідом – як досвідом покоління, так і суто індивідуальним. “Живий досвід” українських шістдесятників амбівалентний у своїй суті (за П. Рікером): він постає як сприйняття (обсервація) і водночас як активність. Поєднання як обсервації (у цьому контексті переважно заради художньої творчості), так і активності життєвої позиції й життєвої практики, що полягала у свідомому спротиві тоталітарному режиму, і дає можливість розглядати творчість цього літературного покоління як наративну “дискурс-послідовність” (П. Рікер), що має відповідний *антропологічний простір*.

Метрика простору українського шістдесятництва досить специфічна: вона вміщує столицю як *топологічний центр тяжіння/притягання*, центр “софійної мудрості” (С. Кримський), що має доленосне значення для молодих творчих

людей, і регіональні локуси з поступовим зміщенням центру до таборових зон (місця ув'язнення та поселення, де відбували покарання українські інтелектуали), а також власну метрику *антропологічного часу*, що має специфічний ритм, свої зони апогею, біфуркації та стихання. Ці вектори – просторовий (горизонтальний) і темпоральний (вертикальний) можна означити поняттям *хроногеометрики* [15, 41-42], що й визначає місце українського шістдесятництва як певного “сюжету Доби” з його першим, другим, третім планами в контексті ХХ ст. При цьому роль столиці – міста Києва, що несе в собі мудрість або софійність як свого роду “досвідченість”, обтяжену “етичною духовністю” [15, 16], важко переоцінити, зокрема й щодо досвіду комунікації особистостей і формування своєї *свідомості покоління*, відкоригованої ідеологічною та соціокультурною ситуацією цієї доби. Адже в контексті епістемології культури суб'єкт не може свій індивідуальний досвід зробити надбанням спільноти в прямому розумінні, проте він може перетворити його на “предмет всезагальної повідомлюваності” через механізми комунікації, яка постає способом надання загальної значущості індивідуальному, евристичному [14, 22]. А специфічним різновидом комунікації і є художня творчість, яка “переплавляє” у свідомості митця індивідуальний досвід духовно-практичного освоєння світу в художню реальність.

Отже, українське шістдесятництво репрезентує “процес “склеювання” індивідуального досвіду людей (конкретно: яскравих творчих особистостей. – Л. Т.) в пізнавальний досвід епохи” [14, 14], зафіксований як у топології шляху його представників, так і в художній творчості. Обидві ці складові “зафіксованого досвіду” можемо розглядати через фокус темпоральності, звідки, відповідно, ця творчість набуває статусу *темпорального досвіду*, адже, за П. Рікером, “існує функціональна єдність між численними оповідними модусами й жанрами” [18, 297]. Дослідник об'єднує вигадку (як “несучу конструкцію” творчості), історію і час в “єдину проблему” [18, 298], тому що саме в темпоральності досвіду бачить загальний засновок історії й вимислу, що дає обережні підстави для формулювання тези щодо залежності міри вимислу (як утілення суб'єктивного) від самої історії, спроектованої на індивідуальне сприйняття часу.

Хроногеометрія українського шістдесятництва знаходить своє відображення в поетиці, художньо-естетичні координати якої визначаються векторами простір/час, де перше також уміщує простір внутрішній. При цьому простір “як порядок співіснування є множинність кореляцій, що структурують інтервали з позицій відношень на зразок околиці, прилягання тощо” [11, 164]. Це виразно простежується на прикладі прозаїків-шістдесятників: В. Шевчук з його підкреслено маніфестованим персонажем околиці невеликого міста (конкретно Житомира), Є. Гуцало – з переважно сільським мешканцем, Г. Тютюнник з його маргіналізованим героєм, В. Дрозд із його антропологічним виміром українського Полісся, Ю. Щербак з його героєм урбаністичного світовідчуття, Р. Андріяшик з його просторово-антропологічним зміщенням у бік Закарпаття.

Темпоральність розсікає цей простір на такі складові, як 1) позачасовість (щастя); 2) вічність (мить); 3) миттєвість; 4) оновлення (миті духовного пробудження, самовіддачі, коли можна повторити вслід за Бальмонтом: “Я – завжди інший”); 5) втрата (втраченим живуть ті, хто розкався); 6) приреченість; 7) безвихідь; 8) смерть [11, 43]. Такі “акупунктурні точки”, що належать як до зовнішнього, так і до внутрішнього простору, якраз і визначають антропологічний літературознавчий розгляд, що надає дослідженню новий стереоскопічний вимір. Вони особливо притаманні поетиці шістдесятників і корелюють жанрову структуру їхньої творчості, тематично-змістову наповненість та стильову й художньо-образну системи.

Поетика шістдесятників, по суті, “скасовує” постулати класичної науки, згідно з якими простір трактується як певне вмістилище, а час – як вічність; натомість художньо актуалізує пропозиції неklasичної науки, відповідно до якої простір інтерпретується як множинність координат (у шістдесятників особливо активний внутрішній простір, що вміщує “пробуджену” суб’єктність: чуттєвість, “олюднену” ментальність, інтелектуальність, ліризм тощо), а час – як “сукупність моментів у фіксованих системах відліку” [11, 45]. У життєвій та художній практиці шістдесятників такими фіксованими “системами відліку” стали повоєнна реанімація людського й постсталінська зміна антропологічних координат у свідомості людини. Тим-то їхня поетика відобразила “сукупність моментів” цих антропологічно-ментальних перетворень, коли на зміну наступові на людину і примусовій трансформації її ментальної матриці прийшли спроби підступитися/наблизитися до людини й зрозуміти її істинний внутрішній світ у його екзистенційних параметрах та соціальних кореляціях.

Антропний простір/час, укладений українськими шістдесятниками у відповідні хронотопи (як-то: дім, будень, свято та ін.), віддзеркалює зміст буття “тут-і-тепер” або “ось-тут-існування” [11, 45] як перехідний, переломний етап людської свідомості, що вивільняється від тоталітарних пут і виходить за межі самої себе (тобто за межі раніше дозволеного або дозованого). Однак ця система “локальних подій” (як-то трансформація локусів свідомості), що виступає нібито певною подібністю “напівзамкненого світу” [11, 45], у контексті українського шістдесятництва розгортається у просторі Тексту (корпусі текстів). Тут “варіювання конфігурацій локалів” [11, 46] формує поетикальну структуру “взаємопроникних світів”, які й творять макросвіт Тексту українського шістдесятництва.

Шістдесятництво як Текст постає своєрідним інтертекстуальним простором покоління. У такому вимірі інтертекстуальність не зводиться лише до питання літературних впливів, хоча фактор взаємовпливу репрезентантів шістдесятництва всередині цього явища надзвичайно потужний, адже текст являє собою “процес відтворення смислів у розгортанні й у взаємодії різнорідних семіотичних просторів і структур...” [12, 283]. Текст українських шістдесятників розгортався у просторі не відстежених досі “слідів” мережі “текстуальних референціалів”, а також мережі соціально детермінованих “інтертекстуальних зв’язків” [12, 283]. За Р. Бартом, джерела тексту існують не тільки до тексту, а й після нього. Це слугує зайвим доказом розгорнутої інтертекстуальності шістдесятників, оскільки Р. Барт включає в інтертекстуальність тексти, які виникають пізніше, ніж сам твір [12, 283]. Текст (будь-який) покоління українських шістдесятників постає як простір пересікання інших текстів, асоційовані комбінації яких створюють додаткові смисли.

У творчій практиці досвід структурується через опозицію традиційне/модерне (нове чи оновлене), що й визначає міру і специфіку жанрово-стильових актуалізацій, трансформацій та модифікацій художньої свідомості. Безперечно, “роди й жанри літератури (та, певно, не тільки літератури, а й усього мистецтва) повністю залежать у своїй художній буттєвості та оформленні від особливостей сучасної їм художньої свідомості. Краще сказати, у родах і жанрах буттєво оформляється художня свідомість тієї або іншої сучасності” [10, 116]. Саме вона зумовлює народження нових художніх форм або ж видозмінює старі, “виходячи зі своєї власної природи” [10, 116], ламаючи жанрові канони, визначаючи стиль у найширшому його діапазоні.

В інтерпретаційному полі українського шістдесятництва навряд чи можемо говорити про радикальну зміну жанрово-стильової системи, яка б виводила це

явище поза межі напрацьованої художньо-естетичної традиції – аж до розриву з нею. Радше йдеться про певні *лінії розриву, точки розриву та біфуркації*, які визначають міру модернізації художньої свідомості. У точках розриву створюються нові ймовірності, нові можливості самоактуалізації людини у світі вічних загальнолюдських цінностей. Адже всі майбутні рухи індивідуума – до себе, до інтелектуалізму, гуманізму, зрештою, до демократичного громадянського суспільства тощо – проходять через розрив із ментальними стереотипами. Саме розрив простору табу й стереотипів, ментальних блоків і схем, обмежень і самообмежень, зокрема цензури й самоцензури, стає причиною реанімації раніше притлумлених людських почуттів, відчуттів та емоцій, до відродження витіснених на периферію свідомості духовних первнів. При цьому ідеї антропологічної обсервації обертаються довкола змістових пластів, що передаються понятійними образами “життєва драма”, “біографія”, “процес вчинків”, що їх далекоглядно ввели в науковий обіг Грамші, Політцер, Сев [11, 35]. У такому контексті всередині цих понятійних образів і виявляє себе “дійсна людина в стихії самоутвердження”, що, за В. Ільїним, і постає епіцентром антропологічних розглядів [11, 35].

“Жанрова креативність є суто антропологічною властивістю, проте й саме існування жанру, скажімо, роману, має антропологічну мотивацію” [6, 507], тому що жанр відображає процеси “походження та психічного й соціального становлення людства” [6, 507]. Така антропологічна залежність, яка актуалізує антропологічний фактор жанротворення [6, 507], дає підстави перевести оптику бачення жанрової самовизначеності українських шістдесятників у час їхнього приходу в літературу в площину психологічних закономірностей, які можуть по-різному спрацьовувати на різних етапах соціокультурного розвитку суспільства. Тож якщо розглядати прозовий доробок шістдесятників з погляду жанрології, то, безперечно, виникає логічний висновок про те, що новелістика стала фактично предтечею їхньої романістики: і В. Шевчук, і В. Дрозд, і Є. Гуцало згодом перейшли до великих прозових форм. Подібної траєкторії розвитку міг сягнути, вочевидь, і найвидатніший майстер малої прози Григорій Тютюнник, котрий устиг заявити про себе кількома повістями. І це годі заперечити. Хіба доцільно сформулювати запитання в такому ракурсі: новелістика шістдесятників – прообраз великих наративних структур чи самодостатня наративна модель? Або, за Д. Лихачовим: новелістика в дискурсі українського шістдесятництва постала як “жанр-васал” чи “жанр-сюзерен”?

Мабуть, не слід буквально сприймати твердження Т. Бовсунівської, що створення із різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів [6, 123], оскільки це складні трансформаційно-мутаційні процеси художньої свідомості митців, хоча відкидати тезу про перехід кількості в якість теж не можна: йдеться про внутрішній процес накопичення письменником вражень та узагальнень аж до тієї часової позначки, доки він не відчує готовність номер один до переходу в інший жанр. У контексті цієї теми радше варто врахувати спостереження Н. Бернадської, згідно з яким у літературі спочатку відбувається переакцентування на рівні тематико-проблемному, а з часом зазнає змін поетика творів, їхня жанрова матриця [5, 51].

Саме під таким кутом зору можна розглядати творчість українських шістдесятників, прийнявши також до уваги тезу дослідниці про ледь помітне розхитування наприкінці 1950-х рр. “нормативної моделі світу шляхом переакцентації конфліктів, поглиблення їх морально-етичної й морально-психологічної сутності, проте зі збереженням художніх кліше та панівних ідеологем” [5, 51]. Ідеться винятково про роман, однак неабияку роль у розхитуванні означеної нормативної моделі світу відіграла також новелістика,

передусім та, що належала перу письменників-шістдесятників (В. Шевчук, В. Дрозд, Є. Гуцало, Ю. Щербак), яка через відображення трансіндивідуальних елементів готувала художню свідомість тієї епохи до часових зміщень, що їх Н. Бернадська віднаходить уже в трансформованих романих різновидах 1970-х рр. [див.: 5, 51].

На початку 1960-х років, коли українська література відчула потужний подих неоромантизму й поезія, відповідно, заявила про це неоромантичною палітрою художньо-стильових засобів, проза ж мусила по змозі долати межі соціалістичного реалізму як підпорядкованого панівній ідеології методу відображення життя. Адже “новий критичний реалізм” у межах формування постсоцреалістичної жанрової парадигми гальмувався інерцією спротиву існуючих жанрових форм (жанрової ієрархії), схематичний роман зразка 1950-х поступився місцем новелістиці. Саме новелістика репрезентувала етику “моральної міри” [16, 220], що її принесли із собою українські шістдесятники. Однак, перебуваючи в атмосфері неоромантичної пасіонарності, зробила це досить своєрідно. Узявши від епохи романтизму, коли митець творив у стані “божественного одкровення”, налаштування на певну фрагментарність (а такі фрагменти, за Фрідріхом Шлегелем, непродуктивно “штучно поєднувати зв’язками”, оскільки в такому разі текст втрачав свою первозданну креативність) [13, 68], новелістика цього періоду відображає певні локуси життя, або розрізнене буття, що їх читацька рецепція мусить скріпити певною “ідеєю” чи “фабулою”. У такий спосіб “ген романтизму”, що наснажував поетичні жанри того періоду, через специфіку творчого процесу торкнувся й коротких прозових форм. Звідси їх жанрово-стилістична трансформація, оновлений ліризм, психологізм, занурення у внутрішні переживання, що певною мірою знімає типологічну залежність новели від її полюсів, що склалися історично: з одного боку, анекдот (як “нечувану подію”, за Гете, “чудову подію”, за Августом Шлегелем, “незвичайний випадок”, за П. Хейзе, “ситуація”, або сфера, яка повинна замкнутися, за Х. Кортасаром, та ін.), а з другого – фантастична історія. Натомість спостерігається відхід авторів від чіткого фабульного розгортання наративних структур, властивого їхнім попередникам, часові зміщення, зумисні смислові повтори (як це бачимо в новелі В. Шевчука “Вона чекає його, чекає”, де через такий рефреновий прийом минуле наче захлинається в сучасному), настроєвий імпресіонізм (В. Шевчук, Є. Гуцало), поетичність, вихід “за межі чистої “ситуативності” або абстрактної демонстрації добродійностей/хиб, що реалізуються у вчинках” [16, 73] людини, яка стоїть перед вибором.

“Новелізація буття” українськими шістдесятниками в межах ситуативного діапазону – від екстремального до найбанальнішого – дає лише легке соціальне тло, яке виступає каталізатором внутрішньої психологічної пружини персонажів. Така налаштованість прозаїків “не так на конструкцію, як на деструкцію старої форми”, що трактується О. Білецьким як відрив од традиції [4, 26-27], насправді дала позитивний приклад конструктиву.

Прозі 1960-х рр. довелося долати (більшою чи меншою мірою) ті складники традиційного реалістичного письма (переважно сільського спрямування), що їх чітко вирізняє Д. Наливайко: розвинений описово-етнографічний елемент; форма оповіді, в якій спостерігається народний склад мислення й мовлення; особливе співвідношення з романтизмом, стійка синкретичність реалістичних і романтичних елементів; використання арсеналу фольклорних зображально-виражальних засобів, органічно близьких основному адресатові цієї літератури [див.: 17, 96], тобто всього того, що характеризує типологічні відмінності української реалістичної літератури від літератур російської та західноєвропейських. Саме тому в шістдесятників спостерігається таке потужне

зацікавлення літературою Розстріляного відродження з її урбаністичними імпульсами й трансформаціями канону. Українські шістдесятники використали традиційний принцип зображення селянського світу з “внутрішнього, а не зовнішнього погляду”, що його актуалізує після О. Білецького Д. Наливайко. Тобто вони розширювали погляд зсередини, розвинувши традицію внутрішнього, атрибутивного плану, зосередивши свою мистецьку увагу не так на фокусі співпережиття, як на фокусі психологічної суголосності.

Неоромантична тенденція у творчості українських шістдесятників, що опосередковано прийшла як “із усієї широчезної гами європейських духовних напрямків” [24, т. 1, 105], так і з національної фольклорної традиції, коли все запозичене “перетворювалось і переформовувалось” [24, т. 1, 105], актуалізувала концепти національного духу на новому рівні художньої свідомості. Адже глобальна взаємозалежність, що проходить по лінії “народ і історія”, – це основна тема української романтичної традиції, яка водночас належить і до основних проблем національного руху. Якщо користуватися системою оцінок Д. Чижевського, можемо говорити про те, що саме національний рух, котрий мав як свої пасіонарні, так і латентні фази, суттєво впливав на творчість українських літераторів, яка часто була “не лише відгуком, але й відповіддю Заходу” [24, т. 1, 105]. Літературно-мистецький Захід переживав на початку 1960-х рр. тенденції відчуження особистості, яка потрапила під тиск цивілізації споживацтва, дегуманізації суспільства, що спровокувало, скажімо, у французькій літературі, протестні тенденції, зокрема, у так званій літературі “великої відмови” 1960-х рр., духовно пов’язаної з літературою абсурду” (1950-1960-ті рр.), найяскравіше репрезентованою іменами Беккета та Іонеску [див.: 22, 133], а також “абсолютизацію заперечення”, пов’язаною з ліво-екстремістським рухом [див.: 22, 137], що віддзеркалила тенденцію неприйняття соціальної реальності. Американська література в 1950-1960-ті (аж до прикінцевих років цього періоду) перебувала в режимі дискусій щодо життєздатності роману, коли модерністський роман маніфестував “розрив зв’язків людини зі світом”, “зруйнування епічності”, а в буттєвому світі – “пограничні ситуації” відчуження, ізоляції, “напруженої самотності”, роману як явища, що втратило соціальність [7, 69]. Якщо в першій частині цієї тези можемо говорити про певну синхронізацію утвердження індивідуалізму на початку 1960-х (в українському контексті радше – виразного персоналізму з глибокою індивідуалізацією особистості), то друга відсилає до певної, умовно кажучи, дискусії щодо взаємостосунків *людина/соціум*, визначених іншою соціокультурною ситуацією та іншим ідейно-соціальним та художньо-естетичним досвідом.

Уводячи процес утвердження української новелістики 1960-х років у світовий контекст і світові тенденції відчуження героя від суспільно-соціальних процесів, психологічну локалізацію в просторі власного Я та його довколишнього побутово-психологічного ландшафту, наближення до кіномонтажної специфіки художнього освоєння дійсності, ця спроба інтертекстуалізації за всієї її доцільності та доказовості потребує все ж певних застережень.

Важко не погодитися з тезою О. Зверєва, згідно з якою оповідання якоюсь мірою послужило ідеальною формою для того, щоб набуло художньої виразності властиве новому поколінню відчуття ненадійності, крихкості людських зв’язків у навколишньому світі – відчуття, насамперед властиве американським прозаїкам-авангардистам 1960-х років. Адже улюбленою їхньою метафорою була “метафора змертвілого, беззв’язного світу”, що її вони намагалися втілити “буквалістськи і перетворювали прозу в колаж, у недбало, наспіх змонтовану кінострічку, де зіштовхування підкреслено різнорідних

скалок дійсності виглядало абсурдно і, як передбачалося, смішно” [9, 6].

Причини появи української модерної прози малих форм у 1960-х роках закономірні. І то не тільки тому, що новелістичний жанр можна умовно зарахувати до “зондажних” або, як помилково вважають деякі дослідники, до підготовчих – у надії на створення ширших художніх полотен – жанрів. Маючи в собі, за визначенням І. Денисюка, велику “життєпружну силу”, мала проза “подібна до тих квітів, які зацвітають на пустирях чи освоюють щойно застиглу лаву, вивержену з вулкану” [8, 7]. Світ, що його носили у своїй душі шістдесятники, був не так змертвілим, як зболеним, зраним, знечуленим від травм і заборонних лещат, де людському духові невільно було спромагатися на вияв свободи вибору й почуття, однак “незв’язаність” його причинно-наслідкових парадигм була очевидною. Шістдесятникам, проте, властивими були не поспіх і зумисна недбалість, а *вихлюп* того органічного для них світосприйняття, яке вони гуманізували, психологічно синтезували й ліризували, не вдаючись до того “лікувального” для американської новелістики передбачуваного “сміху”, що його, на їхнє переконання, ніс абсурдизм. Адже сміх, гротеск лікує тоді, коли інші “ліки” вже вичерпано; українська ж новелістика мала потенційний заряд непробудженого ліризму, не виявленого досі турбулентного психологізму, які “колажували” художню реальність із більшою мірою достовірності, аніж зіштовхування “різнорідних скалок дійсності”, до сприйняття й дешифрування якого не була готова українська ментальність середини минулого століття.

Тож, як твердять самі шістдесятники, їм ближчою була все ж таки поетика неореалізму італійського кінематографа з його акцентацією на поетиці реального факту, фокусуванні на тому фрагменті життя, котрий, якщо його розглянути зусібіч, дає для розуміння внутрішнього життя людини більше, аніж поетика події, колізії, зіштовхування антиподів тощо.

Проте, виходячи з бахтінської тези щодо жанрової незавершеності роману (“роман – єдиний жанр, що перебуває у становленні, тому він більш глибоко, суттєво, чутливо і швидко відображає становлення самої дійсності” [2, 98]), ставимо собі запитання: чому ж початок 1960-х рр., коли в життя бурхливо входили нові світоглядні домінанти й моделі поведінки, не ознаменувався вибухом такого пластичного, гнучкого жанру, як роман? Чи тільки молодістю тих, хто бурхливо входив тоді в літературу, пояснюється така ситуація? Чи, може, тут відіграв свою роль лише фактор часу, який наразі обертається обома сторонами: по-перше, вузькі межі (коридор), що його ситуація призначила для творчого оприявлення українських шістдесятників, а по-друге, та обставина, що роман потребує більшого часу на осмислення реальності та сам процес написання? Відповіді не такі очевидні, як здається на перший погляд, адже кількість написаного в малих жанрах цілком могла би бути “переведена” у форму роману. Не дає тут остаточної відповіді й теза, згідно з якою роман потребує довшої дистанції між автором і реальною дійсністю, що стає об’єктом художнього дослідження – для осмислення й узагальнення. Адже роман так само може виростати зсередини самої соціоекзистенційної ситуації, коли автор ставить перед собою глобальну мету й амбітніші плани.

З одного боку, тут і справді дався взнаки надто молодий вік творчих неофітів і, можливо, певний страх перед “великими жанрами”, в яких тоді працювали визнані метри. А з другого – можна твердити, що тут спрацювала й певна упередженість до скомпрометованого, здевальвованого, нормативно змодельованого жанру, що його надмірно експлуатувала ідеологія і який повною мірою відобразив усі гримаси соціалістичного реалізму: монументальність, лакованість, композиційну та психологічну налаштованість на прогнозованого позитивного героя тощо. Тоді як новела/оповідання менш

надається до ідеологічних спотворень життя: її “нерв” перебуває у площині глибоко внутрішнього. Окрім того, це був і певний виклик: у малих жанрових формах показати великі людинознавчі проблеми (це, як правило, психологічний конфлікт, що лежить у площині етико-моральних констант).

Новелістика українських шістдесятників – це один із тих прикладів, що на них як на апріорних явищах живого літературного процесу наголошує І. Денисюк, уважаючи, що вони зумовлені “ідейно-художніми напрямками, які приймають соціальне замовлення доби й коригують жанри” [8, 22]. Виростаючи з певної історико-літературної ситуації, новелістика – як своєрідний адаптаційний соціально-психологічний жанр – утверджувала антропологічний поворот, готуючи свідомість читача до сприйняття нових романних структур.

У тогочасній прозі спостерігаємо відчутну “матеріалізацію” життя в усіх його подробицях, унаслідок чого фактура цього життя набуває особливо промовистої щільності. Звідси різноманітність або поліфонія тембрів в одній площині твору, де на перший план виступає звук, колір, запах, а також рух (чи, швидше, мікрорух) внутрішнього імпульсу. Такий виразний зоровий ряд, відтворений у слові, родом із кінематографа, очевидний вплив неореалізму італійського кіно з його поетикою деталі. І це не тільки перевисання художньої свідомості до міського модусу в його нових мистецьких тенденціях, а й безпосередній вплив мегаполісу. Відриваючи людину від природи, він відбирає в неї відчуття цілісності, нерозривності світу, непомітно розщеплює цілісну патріархальну свідомість на десятки й сотні мозаїчних складових, які дають можливість творити щоразу нове калейдоскопічне дійство в межах новелістичної фактури.

На початку 1960-х років прозаїкам ще належало набути відчуття дистанційності від безпосереднього сприйняття реальності – тієї стихії “незавершеного теперішнього” [2, 112], з якою стикається і яку асимілює в художню матерію роман. Жанр роману як зона й поле “ціннісного сприйняття й відображення світу” [2, 113], що дає “точки зору й ціннісні орієнтири” [2, 113], на початок входження українських шістдесятників у літературу перебував ще в конфліктній ситуації з художньою свідомістю, яка потребувала певного становлення.

Відповідь на це запитання можна шукати також у бахтінській теорії діалогізму, адже роман як утілення діалогічних структур художньої свідомості народжується тоді, коли автор дозріває вступити у відкритий діалог із суспільством. Натомість монологічна тональність новели є більше потребою “внутрішньої розмови”. Оскільки наскрізь діалогічною була поезія шістдесятників, балансуючи на межі між національною риторикою та естетичними ідеалами, то прозові жанри мусили врівноважуватися “внутрішнім виміром” людини, апелюючи не так до її громадянського начала (з цією роллю цілком справлялася поезія), як до психологічних первнів людини, яка перебувала в стані перемодельовання свідомості. Це було логічно з погляду відновлення антропологічної рівноваги травмованої всім попереднім досвідом людини, адже в тій картині світу, що її вибудовувала література 1960-х рр., передбачалося два пласти: зовнішній і внутрішній.

Роман, за М. Бахтінім, це “художньо організоване соціальне різномовлення, іноді розмова, та індивідуальне різноголосся” [3, 76], що акцентує увагу на передумові внутрішнього розшарування національної мови, точніше, “кожної мови в кожен даний момент” [3, 76] (як-то: на соціальні діалекти, групові манери, професійні жаргони, жанрові мови, мови поколінь, мови напрямів, мови авторитетів, мови гуртів і тимчасових мод, мови соціально-політичних днів і навіть годин). Звісно, надміру соціологізувати цю тезу немає підстав, але в основі своєї вона правильна й відбиває своєрідність конкретики творчого життя.

Зважаючи на те, що роман, на думку М. Бахтіна, “погано уживається з іншими жанрами” [2, 96], претендуючи на своє всеохопне панування, проза початку 1960-х рр. могла фактично зайняти нішу в офіційному жанровому каноні, де домінували романні форми (Л. Первомайський, О. Гончар, П. Загребельний, та ін.), хіба у вигляді новели й оповідання. І лише тоді, коли шістдесятники почали виходити за жанрові межі малих наративних структур, жанр роману (тут спираємося на подану вище тезу М. Бахтіна) починає витісняти новелістику самих шістдесятників. Свою практику “відображати подію на одному ціннісно-часовому рівні із самим собою і зі своїми сучасниками (а відповідно, і на основі особистого досвіду й вимислу)” [2, 103]) шістдесятники набували через практику внутрішньої ціннісно-темпоральної психологічності (новелістика).

Твердження про те, що існує новелістичне мислення як паралельне чи альтернативне до мислення романного, викликає певні сумніви: принцип аналогії не завжди доказовий. Так само неправомірно говорити про асиміляцію мислення новелістичного романним мисленням. Якщо користуватися теоретичним терміном Ю. Тинянова щодо жанрової установки [19, 227], яка організовує “підпорядковані фактори” й визначає функціональну жанровість твору, то домінантною тут бачиться саме психологічна настанова, яка має кількочасову структуру мотивації. Отже, сама доцільність домінування того чи того жанру переводиться з площини жанрології у площину літературознавчої антропології.

Процес романізації жанрів (у бахтінському розумінні [див.: 2, 98]), що відбувався поступово й підспудно на початку 1960-х рр., готуючи “вибух” романної прози в 1970-х рр., коли, за Н. Бернадською, спостерігається трансформація романних різновидів: виробничий та історичний роман набувають “людських” вимірів, ідеологічний роман починає тяжіти до філософії, інтелектуалізму [5, 51], відбувався не лише під впливом самих романних форм минулого зразка. Художня свідомість шістдесятників, що була затиснута романними взірцями соцреалістичного стибу з їх лакованістю “ходульної героїзації” (М. Бахтін), монументальністю ідеологічних побудов, цілеспрямованим позитивізмом героїв, спрощенням психологічних колізій тощо, активізувалася під “безпосередньою дією тих змін у самій дійсності, які й визначають роман” [2, 98], оскільки, як пластичний жанр, він глибоко, суттєво, чутливо й швидко відображає становлення самої дійсності [див.: 2, 98].

Сучасна романоцентрична жанрологія, яка має за об’єкт чи не найстабільнішою уваги саме жанр роману як такий, що завжди перебуває в процесі свого розвитку й незавершеності, визначає місце новели й оповідання як досить стабільне, прогнозоване, антропологічно вмотивоване. Водночас роман сприяє й “оновленню всіх інших жанрів, він заряджає їх становленням і незавершеністю” [2, 98]. Чи не тому простір лапідарної новелістики Є. Гуцала, В. Дрозда, та й В. Шевчука, поступово витісняється жорсткою, викінчено місткою, діалогічно насиченою новелістикою Григора Тютюнника, яка на відміну від малої прози попередніх авторів, що репрезентує рефлексивного героя, свідомість якого перебуває в процесі трансформації, перебудови домінантних концептів буття, подає свого героя як сформовану людину, продукт деформаційних процесів у суспільстві. Така трансформація не лише відбиває пульсацію часу, не лише виступає ситуативною, а й указує на певні жанрові темпоральні взаємопроникнення. У цьому контексті не можна відкидати тези Є. Мелетинського, згідно з якою новела розцвітає в перехідні епохи й або “передує формуванню великих епічних форм або слідує за їх частковим занепадом”: вона, як і інші жанри, розвивається й еволюціонує з відносною незалежністю від інших літературних жанрів [16, 7].

Однак роман як досить креативний жанр поширює свій вплив і на інші жанри. Хоча певною мірою тут спрацьовує й відома бахтінська теза щодо темпоральної креативності роману, згідно з якою роман передбачає майбутній розвиток усієї літератури: приходячи до панування, “сприяє оновленню всіх інших жанрів”, заряджаючи їх “становленням і незавершеністю” [2, 98]. У просторі українського шістдесятництва відображено романну “корінну зміну часових координат літературного образу”, “нову (дотикально ширшу. – Л.Т.) зону побудови літературного образу в романі, саме зону максимального контакту з теперішнім (сучасністю) в його незавершеності” [2, 101], що не виключає й стилістичної тривимірності роману, пов’язаної з багатомовною свідомістю, яка реалізується у творі. Цю властивість, поставлену М. Бахтіним у цьому переліку на перше місце, можна перенести на третє (так само, як і перші дві помінати місцями, означивши доміную “зону дотикальності”), оскільки кількомовна свідомість шістдесятників (яку не слід зводити лише до панування у просторі російської мови як доміную) намагалася вирватися з цієї кількомовності у простір національно-мовної свідомості, при цьому вбираючи в себе й тенденції “становлення свідомостей” інших національних літератур, зокрема литовської, латвійської, естонської, молдовської, грузинської, казахської і не в останню чергу російської літератури, яка, попри всю потугу національної самосвідомості українських літераторів, мала чималий вплив і на їхню художню свідомість. До цього слід додати й художньо-естетичні надбання європейської та американської літератур, що доходили до українського реципієнта не тільки в російських, а часом і в українських перекладах.

Тобто романна свідомість другої половини ХХ ст. формувалася всередині складного конгломерату інших свідомостей – із виразним тяжінням до національних трансформацій усього засвоєного ззовні й домінуванням саме національних компонентів. Тим-то національна свідомість і, отже, національна мова вираження починають “наче народжуватися заново” [2,102], підняті до рівня національної ідеї та національного духу.

Шістдесятники напрацьовували свою зону входження в романну стихію не тільки через новелістичний нарратив, а й за допомогою інших літературних епічних (як, скажімо, балада) та позалітературних жанрів – екзистенційних та ідеологічних. Відповідно до бахтінської моделі епістемології зародження романних форм виходимо на факт, згідно з яким у час свого становлення роман спирався на різні позахудожні форми особистого й суспільного життя, особливо на риторичні (що потверджується прикладами використання жанром форм щоденників, листів, сповідей, формами й методами судової риторики тощо – останньою, скажімо, активно насичені романні структури В. Шевчука).

Художня свідомість шістдесятників, перебуваючи у фазі формування, ще намагалася скоригувати умовні межі між художнім та нехудожнім – останнє було настільки насичене подіями, що ставило перед вибором: що є об’єктом художнього дослідження, а що має залишитися в мемуарній зоні, зоні індивідуальної пам’яті. Так, скажімо, роман В. Шевчука “Юнаки з вогненної печі”, що відображає реальні події й реальних прототипів другої половини 1960-х – початку 1970-х рр., було написано аж 1991 року із застереженням самого письменника у преамбулі до твору: “Автор застерігає читача – перед ним не мемуари, а художній твір, роман <...> авторові йшлося про художнє відтворення однієї з епох нашого століття...” [23, 3]. Адже певні асиміляційні процеси й осмислення відбуваються на великій глибині художньої свідомості.

Якщо роман здобувся на статус прогностичного жанру, то новела/ оповідання, віддзеркалюючи незавершену процесуальність буття як відкрити темпоральність, по суті, залишається *жанром провідчуття*, що, власне, також

є прогностичною функцією, тільки на іншому “поверсі” буття – на рівні не завжди репрезентованих глибинних психологічних структур свідомості.

Наратив відповідає одвічному прагненню людей “вирватися з безперервного потоку часу” [20, 415], визначає в ньому початок і кінець пункту подій, що відбуваються з людиною. Власне, будь-яка наративна структура віддзеркалює модель, за якою людина “вписує” себе в час, показує, наскільки креативна вона щодо цього часу. Адже стосунки людини й часу, в якому їй випало жити, завжди інтимні, драматичні й визначальні щодо розгортання її власної долі. Будь-який жанровий наратив – це свій спосіб переживання часу. Час індиферентний, однак кожен жанр структурує його по-своєму, по-різному членуючи й упорядковуючи темпоральні потоки. Тим-то можна вважати, що кожен жанр, освоюючи свій темпоральний плин нарації, має і власний темпоральний код. Якщо великі прозові форми структурують буття за допомогою певних смислових блоків, переважно вертикального спрямування *минуле/сучасне/майбутнє* в різних варіаціях, то малі прозові жанри – за допомогою “відчуття часу”, замкнутого в капсулу якогось його відтинку; якщо “установка” романичних структур упорядковує буття як темпоральний плин, певну рівномірність, то малі прозові форми наділені дискретною темпоральністю – як певний “момент буття”, вичленений із цього плину. Темпоральна функція наративу полягає в тому, що він виступає способом осягнення часу: “Він вирізняє різні моменти в часові й встановлює зв’язок між ними, дозволяє побачити смисл у самих часових послідовностях, вказує на фінал, який частково вже міститься на початку історії, розкриває значення часу, вносячи, сказати б, “людські смисли в його плин” [21, 427]. Отже, новела – як інша наративна стратегія – має свій темпоральний модус пережиття.

“Переднаративна потенція самого життя” [20, 416] визначає й темпоральний модус його відображення. У “великих жанрах” процес упорядкування наративних структур відбувається за рахунок темпорального зв’язування окремих подій у часі, які й модифікують наслідки для інших, – це певною мірою дає відповідь на запитання, чому початок 1960-х рр. дав вибух новелістики. Оскільки це була епоха перемін, особливо на рівні свідомості, вона не могла дати повного розуміння наслідків цих перемін, бо всі майбутні суспільні зміни в теперішньому “тепер” перебували в статусі сподівань і передчуттів, а не чітких програм чи навіть уявлень. Новела, безперечно, має свій темпоральний профіль – м’якше окреслений, пластичніший. Вона віддзеркалює таку темпоральну жанрову модифікацію, коли наратив не репрезентує цілісний час, але “сегментує його на впорядковуючі одиниці” [21, 420], а соціальні ролі відображає у, сказати б, заглибленому інваріанті. Роман прагне завершеності й повноти, новела ж передбачає структурну зміщеність (*початок/середина/закінчення*), розмитість цих формальних підстав.

Новела – це інша наративна стратегія, інший спосіб шифрування/дешифрування темпоральності в людському бутті, інакше темпоральне осягнення повсякдення, інша суб’єктивність. Оскільки людина – істота темпоральна, яка має здатність через логіку наративу висвітлювати своє буття, зростає “роль [наративу] для саморозуміння людей, адже вивчення природи наративів, того, як і чому люди їх конструюють, організують їх на основі таких категорій, як сюжет, оповідач, характер, це, по суті, вивчення одного з фундаментальних і унікальних для людини шляхів осмислення суцього й себе самого” [21, 427]. Отже, антропологічне завдання досягається через проекцію часу на саму людину засобами жанрових наративів.

Тож в національній картині світу, що її жанрово віддзеркалювали у в своїй творчості українські шістдесятники, одне із центральних місць посідає новелістика, яка на початку 1960-х намагалася забезпечити “баланс ідеально

сразкового й емпірично виняткового” [1, 244]. Як своєрідний фрагмент, локус універсальної картини світу, що “передбачає наявність багатьох інших фрагментів, котрі доповнюють, ускладнюють, збагачують” [16, 6], тобто універсалізують картину світу, новела несе особливе психологічно-сміслові навантаження, розгортаючи “внутрішній простір”.

Ядром новелістики українських шістдесятників був гуманістичний світогляд, що “відіграв певну роль, головним чином за рахунок антропоцентричного пафосу”, ще у формуванні “класичної форми європейської новели” [16, 109]. Такі антропоцентричні паралелі тут не випадкові: адже саме шістдесятники на новому витку розвитку літератури репрезентували “новий синтез гуманізму” [16, 131], актуалізований новими суспільними реаліями. “Емпіричний антропоцентризм”, як його означає Є. Мелетинський, що постає у вигляді “уваги до людської індивідуальної самодіяльності, її дивацтв, можливостей або небезпек” [16, 109], не тільки залишається необхідною умовою існування класичної форми новели, наголошує дослідник, а й особливо актуалізує свої потенції в період тематичних і жанрово-стильових трансформацій, передаючи цей “ген гуманізму” перемодельованим жанрам і стильовим манерам. Новелістика, яка більше зосереджена на приватному, знаменує собою антропологічний поворот у літературі, адже роман більше інтегрує себе в життя/повноцінне буття, а новела не має такої потреби: розгортаючи здебільшого альтернативні світи, вона поглиблює внутрішній вимір буттєвого. Час новели – це час перебудови свідомості. Тим-то новела виступає темпоральним маркером суспільства. Новела швидше віддзеркалює нереалізовані відрефлексовані події, що становлять альтернативну дійсність у житті літературного героя.

Антропоцентризм як “зосередження на почуттях і самодіяльності індивіда” [16, 99], що маніфестується світоглядним маркером гуманізму, якраз і передбачає зосередження автора на більш часткових конфліктах, з яких, проте, чутливий читач дістає моральний “гуманістичний” урок [16, 83].

У дискурсі українського шістдесятництва жанрова зрілість і специфіка новели не вступає в суперечність із власне гуманістичним світоглядом, на потребу розподілу якого звертає увагу Є. Мелетинський [16, 99], навпаки: антропоцентризм, заґрунтований у гуманістичне світовідчуття, визначає стилістику й тональність новели, багатство її художньо-образних засобів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев М. “Новеллино” в истории итальянской литературы и европейской новеллы // *Новеллино*. – М.: Наука, 1984.
2. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // *Вопросы литературы*. – 1970.- № 1.
3. Бахтин М. Слово в романе // *Бахтин. М. Вопросы литературы и Эстетики*. – М.: Художественная литература, 1975.
4. Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. – Т. 3.- К.: Наукова думка, 1966.
5. Бернадська Н. Канон соціалістичного роману // *Слово і Час*. – 2005. – № 2.
6. Бовсунівська Н. Основи теорії літературних жанрів. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2008.
7. Денисова Т. Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американского романа) // *Жанровое разнообразие современной прозы Запада*. – К.: Наукова думка, 1989.
8. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX-поч. XX ст. – Львів: Науково-видавниче товариство “Академічний Експрес”, 1999.
9. Зверев А. Тридцать пять штрихов к портрету Америки // *Современная американская новелла. 70 – 80-е годы*. – М.: Радуга, 1989.
10. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986.
11. Ильин В. Философская антропология. – М.: Издательство КДУ, 2006.
12. Керимов Т. Интертекстуальность // *Современный философский словарь*. – М.: Академический проект, 2004.
13. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: ПАІС, 2005.
14. Крымский С., Пафрахонский Б., Мейзерский В. Эпистемология культуры: Введение к обобщенной теории познания – К.: Наукова думка, 1993.

15. Левинас Э. Избранное: Трудная свобода. – М.: РОССПЭН, 2004.
16. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990.
17. Наливайко Д. Українська реалістична література в порівняльно-типологічному зрізі // *Хроніка* 2000. – 1993. – № 5.
18. Рикер П. Что меня занимает последние 30 лет // *Историко-философский ежегодник*'90. – М.: Наука, 1991.
19. Тьяньнов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.
20. Турбина Е. Нарратив, повествование // *Современный философский словарь*. – М.: Академический проект, 2004.
21. Турбина Е. Нарратология // *Современный философский словарь*. – М.: Академический проект, 2004.
22. Уваров Ю. Французский психологический роман 60-80-х годов XX века (идейно-тематические и жанровые тенденции) // *Жанровое разнообразие современной прозы Запада*. – К.: Наукова думка, 1989.
23. Шевчук В. Юнаки з вогненної печі. Записки стандартного чоловіка. Роман // К.: Український письменник, 1999.
24. Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. – К.: Смолоскип, 2005. – Т. 3.

Отримано 9 лютого 2011 р.

м. Київ



Оксана Гальчук

УДК 812.161 Бажан

АНТИЧНИЙ КОСМОС ПОЕЗІЇ МИКОЛИ БАЖАНА

У статті проаналізовано лірику М. Бажана з погляду рецепції античних образів і мотивів. Визначено, що серед форм генетично-контактних зв'язків поет найчастіше послуговується такими, як запозичення, наслідування, адаптація, алюзія, пародія тощо. З'ясовано поліфункціональність образів і мотивів античного походження у формуванні світоглядної та поетико-стильової систем Бажана.

Ключові слова: інтертекст, античні образи й мотиви, інтерпретація, міфологема.

Oksana Galchuk. The antique world in the poetry by Mykola Bazhan

The article explores the rendition of antique metaphors and motifs in Mykola Bazhan's poetry. Among various forms of genetic or contact relations adoption, imitation, adaptation, allusion, and parody are pointed out as the most frequently used by the poet. The author also examines the polyfunctionality of antique metaphors and motifs in order to define their role in forming of M. Bazhan's worldview as well as of his style and poetics.

Key words: intertext, antique metaphors and motifs, interpretation, mytheme.

Упродовж останніх десятиліть, коли розпочалося активне повернення в літературу десятків імен письменників трагічного покоління 1930-х рр., творчість М. Бажана нечасто ставала об'єктом наукових зацікавлень вітчизняних літературознавців. Герой Соціалістичної Праці, академік, лауреат державних премій, поет, якого оминуло колесо репресій, Бажан, здавалося, цілком укладався в ідеальну модель "співця радянської доби". А проте аж ніяк не весь його доробок можна беззаперечно зарахувати до поезії партійної патетики, відкритого політичного спрямування, яка на довгі роки стала визначальною тенденцією в розвитку української літератури. Не оминувши ідеологічного диктату часу, особливо після переломного в нашій культурі 1933 р., Бажан репрезентує й іншу тенденцію – синтез лірики психологічно поглибленого аналізу складних процесів духовного світу особистості, що виникають унаслідок бурхливих подій часу, та лірики інтелектуального типу, у якій важливу роль відіграють образи й мотиви світової літератури. Саме там, де поетові вдається ухилитися від пресингу політичних імперативів, навіть внутрішньо засвоєних – у віршах культурологічного змісту, зверненні до духовного надбання людства, інтерпретації явищ світового мистецтва, – проривається "справжній" Бажан.