

# Рецензії

## ІЗ “КНИГИ ГІР”

**Нижник Ігор. Легенди гір. Дилогія. — Львів: Кобзар, 2005. — 350 с.**

У рік свого 70-літнього ювілею Ігор Нижник, автор поетичних збірок “Нива”, “Живиця”, “Місячне коло”, “Оновлення”, “Коріння гір”, “Вічний рух”, “Сійся-родися”, “Білі вівці на чорній горі”, повістей “Бескиди”, “Галайда”, роману “Хліб і кров” та ін., видав дилогію “Легенди гір”, куди ввійшли переосмислені й доопрацьовані повість “Доброслав” і роман “Чорний легінь”.

Справді, у дилогії І.Нижника здобули нове життя й наповнилися новим ідейно-емоційним змістом традиції класичного історичного роману з його художнім універсалізмом і синтетичністю, з його постійним смисловим “фокусом” — взаєминами майстерно змодельованих людських індивідуальностей, із властивим йому глибоким детермінізмом і дивовижним за художньою пластикою втіленням загального, історичного в індивідуальному, особистому. Але так сказати — нічого не сказати, бо поза увагою залишаються й сама специфіка творчого процесу (з його натхненням, інтуїцією, відчуттями і т.д.), у горнілі якого власне й кувалася, поставала ця дилогія, і вміння читача виокремити з твору певне повідомлення (якщо автор справді дає для цього ключ) або ж, навпаки, і далі сліпо наслідувати штампи. Існує ще одне коло проблем, яких можна й не завважити — це реляція “історія — література” і терміни, утягнуті в її силове поле: “старе й нове”, “наслідування й новаторство”, “традиція й розрив”, “класицизм і романтизм”, “горизонт очікування й естетичне відхилення” тощо. Сьогодні деякі вчені (і письменники), агресивно налаштовані щодо історії, прагнуть будь-що довести: література від історії не залежить. Інші ж, навпаки, зводять літературу лише до історії. Тим часом дилогія І.Нижника засвідчує: література просочується в історичні процеси, вибудовує власну хронологію подій і сама стає історією.

Якщо, скажімо, “Літопис руський”, де докладно прокоментований потік літописної інформації, дає читачеві знання того, що Володимир “слабував вельми, і в сій же болісті він і скончався місяця липня у п’ятнадцятий день”, а Святополк, “словнившись беззаконя і Кайнів замір прийнявши” (Літопис руський. Пер. Л.Махновець. — К., 1989. —

С.74-77), убив Бориса і Гліба, то в “Легендах гір” подібну інформацію треба зуміти виокремити з тексту, розгадуючи принципи взаємозв’язку між мовно-виражальними елементами художнього світу. Адже письменник не копіює події, описані в “Літописі руському”, а свідомо нехтує їх документалізмом і послідовністю, дбаючи про те, щоб надати їм додаткового, метафоричного сенсу. Глибоко змістовна, художньо виправдана фабула твору ускладнюється: Доброслав із легінями їде до Великого каменя серед Вересової полонини, де живе вітруган Борвій; повертаючись додому, він дорогою зустрічає нявку Опяню, володарку Ярилового вогню, яка налякає: “Не стало, чуєте, не стало вже того владики, зі злої волі якого мав і мій вогонь погаснути” (с.18). Лише після цього батько каже Доброславі: “Гонець із Володимир-Волинська вчора був. Тривожна вість його: помер великий князь київський. А синів у Володимира... хе, джожина, і розділена між ними Русь не відає нині, хто ж істинний спадкоємець золотого київського стола. А й справді, хто? Чи недостойний гульвіса Святополк, який, коли вірити гінцеві, самозвано, силоміць вдерся уже на місце свого покійного батька” (с.28). Отже, автор навмисне ускладнює предмет, подає його в специфічному обрамленні, повиваючи димкою легенди (Великий камінь, Борвій, нявка Опяня і т.д.); відсуваючи реальні літописні події на задній план, він намагається образно змодельовати їх, збудити в читача відповідні емоції.

Літописець, створюючи свій текст, керується чіткою метою: читач якомога швидше має вловити хронологію подій і їх зміст. У художньому ж творі, як засвідчує дилогія І.Нижника, ця мета, очевидно, відсутня: зміст не формується наперед, а виростає із простору легенди, відособлюється від казкового, фантастичного, неймовірного, історичні події треба “очищати” від авторової фантазії. Виникає ілюзія, ніби твір існував уже до того, як був написаний, він не створюється, а оприявнює себе на очах читача; творчий акт регулюється не метою, а кінцевим результатом. Як стверджують сучасні вчені, художній світ збудований із різноманітного матеріалу: 1) об’єкта, тобто реальної дійсності, 2) мови і 3) засобів його фіксації. Пікассо, наприклад, не раз зізнавався, що

він наперед не знає, якою буде його картина, бо впродовж творчого акту вона змінюється, як мислення, і навіть у завершеному вигляді її зміст залежить від психічного настрою глядача. Мені пригадалися дві картини Пікассо, які я недавно побачив у музеї цього художника в паризькому готелі Сале. На одній із них — “Портрет Ольги у кріслі” (1917) — зображена уродженка Ніжина Ольга Хохлова, донька генерала, танцівниця трупи Дягілева. Картина, хоч і написана в традиційній манері, але навмисне незавершена, оббивка крісла зображена як поверхня паперового колажа. Тут ще нема тієї деформації, яку спостерігаємо в “Портреті Майї з лялькою” (1938), де око й ніс доньки художника подано в профіль, але ніс — із двома ніздрями. І попри таку схематизацію Майю можна впізнати. Між цими роботами велика часова відстань (понад двадцять років!), а принцип один і той — відмова від зображальності й наближення до абстрагування, яке має розшифрувати глядач. Пікассо стверджує: “У той день, коли картина куплена й повішена на стіну, вона набуває значення іншого простору і тоді живопис зруйнований” (*Бернардо М.-Л. Пікассо. — М., 1004. — С.137.*)

Світ, із яким має справу митець, — це не якийсь там абсолютно зовнішній світ, а світ зафіксований, світ-запис. Про це І.Нижник і пише в “Замість прологу”: “Гори мовчать... Так, бува, мовчить перед нами закрита книга. Але розгорнемо її, вчитаемось у рівні рядки літер — і відкриє вона допитливій людині хвилюючі таємниці буття, змусить поринути в темні глибини минувшини, сягнути мислю часів прийдешніх. Книга заговорить” (с.4).

Під “книгою гір” автор, очевидно, має на увазі певну акумуляцію міфологічних розповідей, легенд та переказів про той край, який описує. “Книга гір” чимось нагадує “Філософську перлину” Г.Рейші, “Семінарії або ж Лексикон” Д.Б.Бернардо, “Сумми” Ф.Аквінського та ін. Тобто йдеться про символічне позначення тексту народної пам’яті, що, на думку постмодерністів, організований як лабіринт або різьма і служить образно-знаковою моделлю універсуму (напр., Вавилонська бібліотека Х.Л.Борхеса).

Це справді не реальний, а зафіксований світ, світ-запис. І завдання, яке стояло перед І.Нижником-прозаїком — не шифрування чогось заданого, а своєрідний аналіз, осмислення й інтерпретація літописних подій і образів Володимира, Святополка (у “Доброславі”) та опришка Івана, брата Олекси Довбуша (у “Чорному легіні”) крізь призму культури й народної пам’яті. “Книга гір” містить у собі універсальні ознаки, властиві всьому людству, а також національно-етнічні прикмети карпатського краю, де існує власна система філософських поглядів, релігійних вірувань, культурних традицій, моральних цінностей і переконань, забобонів і стереотипів. Неповторність картини світу в диалогі І.Нижника полягає в тому, що автор зміг майстерно врівноважити універсальний, історичний, культурно-етнічний і особистісний компоненти.

Він сповна використав можливості художнього матеріалу (об’єкта, мови й закріплювача), надаючи картині, як у Пікассо, незавершеності, фрагментарності: персонажі (поняття “характеру”, “типу” не відображають їх суті) подано ескізно, мимохідь, портрети й пейзажі відтворено кількома штрихами, образи ніби “розтікаються” в просторі діалогії, символізуючи завдяки цьому життєву силу. Література, як і мистецтво взагалі, рідко вигадує незвичайні ситуації і предмети, а частіше звертається до явищ і подій, уже відомих. У диалогії І.Нижника слід шукати не повідомлення (про смерть Володимира, Святослава чи Івана Довбуша), а запропоновану автором концепцію світу, яка, звісно, не подається експліцитно, не вербалізується, а промовляє через підтекст, кожною “клітинкою” твору, враховуючи й те, що в межах художнього світу може відбуватися полеміка з іншими художніми системами. Суть концепції І.Нижника в тому, що найдосконаліше явище фортифікаційного мистецтва, своєрідну Тустанську фортецю становить собою душа людини, душа впорядкована, гармонійна, яка спирається на непорушні константи — духовні традиції рідного краю (“книгу гір”), поетичний космос (в античному й середньовічному розумінні — Логос). Носіями такої душі виступають Доброслав, Браз, Святослав, Парасковія, Іван Добош, Дзвінка, Леїла та інші. За відсутності властивих їм моральних якостей у наші часи, позначені відкриттями у сфері фізики (теорія відносності, квантова механіка), жахами світових війн і тоталітарних режимів, симптомами глобальної екологічної катастрофи людина (і спільнота) загинуть, буття постане проти них як роздроблене, хаотичне, вороже. Їх чекає доля Гнівоміра і Войцеха П’ясецького.

На перший погляд видається, що художній світ І.Нижника стабільний і гармонійний, навіть можна завважити певну спорідненість структур обох творів. Фортеця Тустань, голоси трембіт і таємний підземний хід, яким пробирається герой, як і весь екскурс про орду, у “Чорному легіні” вступають у діалог із подібними ситуаціями та мотивами в “Доброславі”. Створюється враження, що роман виступає інтертекстом щодо повісті, взаємодія якої з його знаковим тлом служить умовою його смислотворення.

Однак, як уже зазначалося, інтертекстуальна множинність диалогії фокусується не в самому авторові, а в проекції змісту роману та повісті на “книгу гір”, культурний контекст і його коди. І тут йдеться не просто про механічне поєднання фрагментів гуцульських легенд, переказів, міфологічних історій з літописними подіями. Ідеться, за Ж.Женеттом, про текст як палімпсест, створений на поверхні інших текстів, як стереоскопію інших значень. На думку Р.Барта, такий текст — “переплетення різних голосів, одночасно переплутаних і незавершених. Розповідь — це не площина, це не таблиця, розповідь — це об’єм інформації” (*Барт Р. Избранные работы. Поэтика и семиотика. — М., 1989. — С.291.*)

Літописні події в діалогії інтерпретуються й оцінюються відповідно до сучасних поглядів і стандартів. Кожна генерація оцінює наміри попередніх поколінь крізь призму своїх цілей, вона ставиться до них із новим інтересом і бачить їх свіжим поглядом. Л.Вентурі зазначає: “Якщо справедливо те, що вся історія — це сьогодняшня інтерпретація минулого, то так само справедливо й те, що сучасна художня свідомість — це основа всієї історії мистецтва минулого” (*Venturi L. History of Art Criticism. — New York, 1964. — P.336*).

Докладно реконструювати історичні події часів Київської Русі чи епохи Олексія Довбуша (історію як об’єкт) письменник не має змоги, бо він у ній не жив. Зрештою, якби копія об’єкта, що підлягає осмисленню, з’явилася, то історія перестала б бути історією. Тому потрактування літописних подій І.Нижником — лише модель об’єкта, який збагачує нас певною інформацією. З перспективи сучасних знань найкращим засобом відтворення історії літератури або ж мистецтва взагалі слугує не стільки опис змін у самому об’єкті, скільки моделювання механізмів, які ці зміни породжують. Саме цього аспекту стосувалися праці Д.Чижевського, О.Білецького, В.Державина, В.Шереха, В.Петрова.

Що ж до інтерпретації І.Нижника, то її не можна назвати ні об’єктивною, ні суб’єктивною, ні обов’язковою, ні необов’язковою. Його інтерпретація й оцінка — не стільки знання (у даному разі маємо справу з художньою літературою), скільки ідеологічні *desiderata*, бажання й ідеали, які письменник волів би бачити втіленими.

Як стверджує Ю.Лотман, “нащадки отримують від кожного етапу літератури не лише певну суму текстів, а й створювану цією епохою легенду про себе, і, звісно, певну суму текстів, відкинутих і підданих забуттю” (*Лотман Ю. О содержании и структуре понятия “художественная литература” / Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. — Саранск, 1973. — С.27*). І.Нижник, очевидно, враховує, що в давній писемності (сказання про святих Бориса і Гліба, про будову та освячення Десятинної церкви тощо) авторство зазвичай було анонімним, воно виражало ідею авторитету — Бога. У ближчу до нас радянську добу специфіка художнього узагальнення зводилася до типізації (романи “Святослав” і “Володимир” Семена Скляренка). Тут дуже близько до детермінізму І.Тена та його бажання пояснити події через категорії раси, середовища й історичного моменту.

На думку І.Нижника, художнє змалювання, моделювання історичних подій відбувається за своїми особливими законами. З одного боку, воно враховує сферу свідомих думок героїв і пов’язаних із ними почуттів (згадаймо хоча б, як горяни розробляють план боротьби зі Святополком і обговорюють його зі Святославом, а Гнівомир зрадив їх і видав цей план ворогам). З другого ж,

воно містить у собі й шар пасивний (“світоглядне” тло), який просочується у тканину твору через колективне несвідоме (К.Г.Юнг). Тут маємо на увазі міфопоетичний підтекст діалогії (символи Великого каменя, Чар-дуба, Перуна, образи Бразда, ямельницького волхва, що віщує Доброславові звитягу та ін.). У даному разі йдеться про одухотворення архетипів, що забезпечують особливий символізм твору, захований за товщею часу й недоступний для сучасної свідомості. Автор намагається вибудувати цілісну систему неусвідомлюваної діяльності своїх героїв (згадаймо Доброславові сновидні зустрічі із Зореславою, упізнання в образі Годимира себе тощо). Очевидно, що йдеться про резерв інформації, приховані знання, які психологи називають криптогнозом (від гр. *kryptos* — таємний, прихований, і *gnosis* — знання). Ці “законсервовані” щодо свідомості знання нарівні з усвідомлюваними відомостями, що надходять із зовнішнього світу, забезпечують імперсональний бік художньої суб’єктивності, стихійні “вторгнення” в події душевної симптоматики.

Отже, замість розповіді про історичні події І.Нижник пропонує нам певну історію літературних форм (сюжетів, мотивів, кодів, конвенцій), з яких складається “книга гір”. Це, безперечно, герменевтичні конструкції, схожі на топоси, описані Е.Курціусом у книжці “Європейська література і латинське Середньовіччя” (1948). Учений прагнув передати історію спадкоємності традицій латинської античності в європейській культурі, давнього в новому. Формалісти пішли ще далі, запропонувавши термін одивнення (“остранение”), тобто відхилення від традиції, розрив, перервність. Згодом Яусс, предствивник школи рецептивної естетики, запровадив новий проект поєднання історії й літератури: переживання твору новими й новими поколіннями читачів, що й виступають як єдальна ланка між минулим і теперішнім. Дослідник навіть запропонував два нові терміни: “горизонт очікування” й “естетичне відхилення” і вказав на транссуб’єктивний характер художнього очікування, сформованого традицією й текстуальними стратегіями: тематичною, жанровою, інтертекстуальною та ін.

Апелюючи до “книги гір”, І.Нижник прагне переконати читача в тому, що історія втратила свою уніфікованість, яку їй приписували Гегель і марксиста. Сьогодні вона складається з багатьох часткових історій, сюжетів, хронологій, наративів, які вступають між собою в діалог і навіть можуть одна одній суперечити. Письменник дивиться на історію, як на міраж. Він порівнює, зіставляє фрагментарні тексти й наративи, перевіряє на живучість канони. Він творить палімпсест на взірць “книги гір”, і тут його стратегія збігається зі стратегією інтертекстуальності.

*Олександр Астаф'єв*