М. Коцюбинська

Література як мистецтво слова

«Наукова думка»

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

М. Коцюбинська

ЛІТЕРАТУРА ЯК МИСТЕЦТВО СЛОВА

Деякі принципи літературного аналізу художньої мови

ВИДАВНИЦТВО „НАУКОВА ДУМКА"
Київ — 1965

8
К75

Робота висвітлює основні аспекти літературознавчого вивчення художньої мови, накреслює принципи аналізу мови художніх творів у загальній системі літературознавчого дослідження. Літературознавчий аналіз мови дає можливість простежити специфічні закономірності становлення літературного твору як єдиного художнього організму, розкрити «секрети» поетичної майстерності, дослідити літературний твір як твір мистецтва слова.

Книгу побудовано на матеріалі характеристик мови окремих творів та окремих письменників. Автор порушує важливі проблеми стилістичного розвитку літератури: слово в художньому контексті, слово і образна будова твору, єдність образних і «необразних» засобів, жанрова функціональність слова, стилістична еволюція художнього методу.

Розраховано на широке коло літературознавців, вчителів літератури та студентів філологічних факультетів.

Відповідальний редактор
В. П. ІВАНИСЕНКО

Розділ I

Замість вступу

Словесне буття художнього задуму

...Вечір міняв свій колір з багряного на сизо-фіалковий. Світилась водяно-зелена хмара. Сніг відсвічував синім, і тому здавалось, що від оркестру, який грав реквієм на похороні загиблого бійця, лине «синій оркестровий плач», він «припадав зеленим до ялин, що зверху червоніли при дорозі».

Через такі тонкі переливи барв, через таку глибоко психологізовану кольористичну «заставку», що передає людське сприймання у всій його складності і розмаїтості, ми входимо у світ ідей і образів поеми Павла Тичини «Похорон друга».

Що провіщає читачеві такий поетичний погляд на зображуване, ця гра словесних барв? Чи не вступаємо ми в ілюзорний світ хистких поетичних видінь, витворів чистої, далекої від реальних земних відношень уяви поета? Можливо, це просто ефектний вступний акорд, а можливо, що характер цього зачину художньо закономірний для всієї образної концепції твору?

У своїй поемі Павло Тичина підносить, поетично утверджує величну, правдиву ідею, сповнену нашого, со-

ціалістичного гуманізму та оптимізму. Вона, ця «ідея свободи й справедливості життя», висловлена тут чітко й голосно. І разом з тим, вона — не на поверхні, не декларується. Точніше, вона не лише декларується, а й глибоко «захована» у всьому поетичному тексті.

«Похорон друга» — твір складний, філософський. У ньому стикаються різні думки, почуття, враження, різні форми буття і категорії мислення. Синтетичність кольорових епітетів, у яких об'єднуються «одномоментно» різні настрої, враження, відчуття, найтонші відтінки їх значень виявляються уже на початку поеми. «Синій оркестровий плач», що «припадав зеленим до ялин», — у цьому витонченому метафоричному образі і синій з одсвітом вечірнього сонця сніг, і зелені ялини, і траурні звуки оркестру, і сумний настрій. Складність понять, синтетичність образного слова відповідає філософській заглибленості всього твору. Вже ці початкові образні штрихи, ніби готуючи загальне тло, на якому плекається поетова думка, настроюють нас на сприйняття її глибин і відтінків. Справді, уявімо собі, що вони так і залишилися б одиничним спалахом, летючою іскрою, яка гасне, не встигнувши народитися, що далі автор не спромігся б піднятись до високих узагальнень, почав би декларувати і декламувати замість того, щоб образно утвердити думку. Як відразу зів'яли б ці образи, якими штучними здалися б вони! Але в поемі вони не в'януть, а, навпаки, розквітають, відповідні задуму, духові, характеру цілого.

У філософській поемі «Похорон друга» думка поета — «головний герой». Читач присутній при глибинних процесах її народження і розвитку, відчуває її нюанси, її пульсацію. Вслухаймося, наприклад, у звучання повторів. Як по східцях, читач, слідом за автором,

підіймається по них до все повнішого осягнення ідейного задуму.

У поемі повтори не мають ознак формального стилістичного прийому, художньої орнаментації. Вони необхідні, виявляючи процес художнього думання поета. Тут ціла система повторів, ціла їх концепція. Повторюються окремі уривки, речення, слова, форми слів, звуки (від однотипних форм дієслів третьої особи — «міняється, оновлюється, рветься» — до голосних алітерацій, що передають звучання оркестру), і думка формується буквально на наших очах, обростаючи додатковими відтінками значень.

Спочатку звучить магістральна загальнофілософська ідея плинності життя, усвідомлення неминучості смерті:

Усе міняється, оновлюється, рветься,
у ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
замулюється мулом, порохом береться,
землі сирій всього себе передає.

Далі вона розвивається, послідовно вкладаючись у цю словесну форму і модифікуючись з кожним новим ходом. Іноді дається тільки початок рефрену, ніби нагадуючи безнастанно, що думаючий, мислячий поет — тут, поряд з вами. І ось новий відтінок, ствердження вічної діалектики життя:

Усе міняється, оновлюється, рветься;
усе в нові на світі форми переходить.

Переходячи в нові форми, живе не вмирає:

Усе міняється, оновлюється, рветься,
у ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
замулюється мулом, порохом береться,
а потім знов зеленим з-під землі встає.

Ці загальні роздуми все більше деталізуються, перекликаючись із конкретним моментом. Розвиток життя має свій напрям, свою мету —

Усе міняється, оновлюється, рветься,
до світлої іде народолюбної доби.

До народолюбної мети веде людство наша країна, наш народ — втілення всього передового, світлого, людяного, безсмертного — живого.

Усе підводиться, встає, росте й сміється.

Ховають радянського воїна, який віддав своє життя у битві з фашистським ворогом. Але герой живий, як живий і правий наш народ, — і тому безсмертний. Фашизм — темний, мракобісний, несучи смерть, він сам «мертвий у житті», приречений на смерть:

Усе в нові на світі форми переходить,
і мертвому тобі — живих нас не убить.

Із широкої загальнофілософської концепції виростає конкретна ідея — ідея непереможності нашого народу в його справедливій вітчизняній війні. Тут вона своєрідна, зведена до рівня філософських висот.

Так синтаксична категорія повтору перетворюється в архітектонічну. Так мовний повтор стає засобом ідейно-композиційної єдності в поемі. Те, що ідея розвивається в близькій однотипній формі, надає їй особливої стрункості, створюючи можливість з винятковою виразністю показати її зростання, процес її формування, ведучи читача звивистими стежками думки поета. Подібне мовно-композиційне ведення думки внутрішньо відповідає задумові філософської поеми.

Поетові вдається опукло подати течію думки, різні плани її і за допомогою такої мовної конструкції, як,

наприклад, вставні речення. Думка ніби відсувається вглиб, звучить, як внутрішній голос, як внутрішнє тло роздумів, як авторське коментування свого психічного стану.

І дивно! Сурми грають,
військові йдуть в процесії, а я
(ніяк подвоєності не позбавлюсь!)
дивлюсь, як бурякова течія
зника на заході...

Несли ми (труну. — *М. К.*),
а нас все обганяли (бо ж життя
спішило)...

В дужках дається якась деталь, відсунута свідомістю на другий план:

Ніжно
взяли труну на руки (мов драже —
посипалась крупа з дерев...).

Справді, в такий напружений момент пам'ять непомітно фіксує кожну дрібничку, щоб потім раптом явити її перед очима людини. Навіть така, на перший погляд, незначна деталь мовної конструкції служить відображенню психологічних глибин і діалектики думки, характерних для філософської поеми.

Так живе і дихає в творі його основна ідея. Повтори розносять її по всьому твору, як артерії — кров у організмі людини, одухотворюючи окремі спостереження, окремі малюнки. Цей принцип мовного ведення ідеї важливий не лише тому, що дає можливість показати розвиток думки. Він пов'язаний і з музичним задумом, з музичною концепцією поеми. Адже поема задумана як твір симфонічний, ораторія, реквієм. І про музичність поеми ми говоримо не лише тому, що поет весь час безпосередньо апелює до оркестрового звучання. Справа

не тільки і не стільки в майстерності звуконаслідувань. В поемі відчувається дихання справжнього симфонізму як музичної композиції, заснованої на багатогранному розкритті глибокого і цілісного художнього задуму в послідовному русі, зміні й конфліктному зіткненні різних образів, в широкому розмахові, інтенсивній динаміці і цілеспрямованості розвитку теми.

Основна магістральна ідея поеми Тичини подається як тема симфонічного твору, в різних тональностях, в різних емоційних ракурсах, трансформується, зливаючись із іншими темами. Міняються інтонації, уповільнені спокійні тони чергуються з емоційними «вибухами».

В поемі рядок часто переривається рефреном, що звукописує оркестр. А далі цей рядок продовжується в тій самій метричній послідовності.

Ці складні перебої ритму дозволяють, підкресливши, виділити лейтмотив, відчути ритмічний хід основної мелодії, почути оркестр:

І крики змішані були
з риданнями оркестру. Лиш ясніла
у небі зірка...
А сурми сумно плакали.
Тарілки дзвінко дзвякали.
І барабан як в груди бив:
ти славно вік свій одробив.
...Й виплакався ж я!

Симфонічне багатоголосся виявляється у творі в різноманітності інтонацій, в чергуванні різних тональностей, ритмів, ладів: найвище напруження, зойк — і спокійний урочистий роздум.

Дуже, дуже
хотів би я тебе — хоча б в труні,
хоч мертвого побачить!

І відразу ж:

Усе міняється, оновлюється, рветься...

В останній сцені:

І моторошно в темноті
буран завив, як та сирена...

(У порівнянні — різкий трубний звук).

Послухавши хвилину, знов я ліг.
І так схотілось до Дніпра-Славути!
Зашарудів по шибці сніг...

(Уповільнена, тиха, шелестяча алітерація шиплячих — ніби скрипка).

І було чути,
Як сурми сумно плакали,
тарілки дзвінко дзвякали,
і барабан як в груди бив:
— Ти славно —
вік — одробив...

Протяжне звучання сурм і дзвін тарілок, що передається через звукову анафору, і заключний удар барабана — так закінчується словесна ораторія Тичини.

Але знову хочеться підкреслити, що симфонізм виявляється не тільки в «озвучуванні» поеми, а й у внутрішній закономірності побудови словесних образів, у їх глибокій і своєрідній синтетичності, що об'єднує різні зображальні плани, різні настрої і враження, авторську оцінку і пряме, об'єктивне зображення.

І слава
їх супроводила — вгорі, вгорі
аеропланами.

Поетична конкретизація загального вислову «слава їх супроводила» підтверджується реальними деталями: аеропланами, що високо в небі супроводжують війська, — виникає цілісний образний комплекс вражень, об'єднаних словесно.

Обапол, наче китиці знамен,
з засніжених ялин униз звисали
обривки глиці —

знову внутрішньо зливаються різні плани, передаючи урочистість моменту.

Психологізація зображуваного, «ідейність» кожного компонента словесного малюнка в поемі органічна, підкорена симфонічному взаємозв'язку всіх частин.

Складність задуму, масштабність ідеї проймає кожну окрему «одиничку», кожну словеснообразну деталь, обумовлює її масштабність і синтетичність. Вже перше гіперболізоване порівняння настроює на сприйняття урочистого, грандіозного:

І від луни в повітрі оддавало,
немов, на тон не строючись в ладу,
там тисячі оркестрів разом грало,
мішаючи мотиви.

Ідеї, які підносить П. Тичина в своїй поемі, мають велетенські, справді «космічні» міри узагальнення: життя і смерть, соціалізм і фашизм, людське і звіряче. Поет об'єднує широкі категорії: життя, народ, «народолюбна доба» — соціалізм як світле безсмертне начало і протиставляє їх смерті, темряві, фашизмові, в непримиренній боротьбі, в неминучій перемозі живого. І вже з перших рядків ми входимо в атмосферу такого високого філософсько-поетичного узагальнення.

У порівнянні поет щоразу тяжіє до монументальної образної асоціації, що своїм масштабом відповідає

масштабам ідеї, дає зримо, по-скульптурному об'ємно й опукло образ ідеї (якщо можна так висловитись). Друг поета, радянський воїн,

немов той плуг,
в'оравсь у ворога! І кров зміїна
круг нього по коліна потекла.

Це фольклорно-епічний образ богатиря, що «в'орався» у вороже гаддя. Він по коліна в зміїній крові, його оточує ворог, але він непереможний. Він — це народ, завжди живий, якого ніколи не убити ворогові, «мертвому у житті». Ворог — фашистська Німеччина — весь час уособлюється в образі змія, якоїсь казкової потвори:

Знялось виття німецького поганства.
Шарпнуло кігтями — і без остач
усіх нас зачепило.

Недаремно поет звертається до таких традиційних легендарних художніх формул: вони якнайкраще відповідають ідеї утвердження величі, сили, краси і безсмертя народу.

На всіх цих словесних образах відбивається діалектична взаємодія двох художніх тенденцій: до символічного узагальнення, укрупнення образу і — до образної конкретизації, до надання ідейним, філософським абстракціям «форм життя», зримих виявів. Адже поема Павла Тичини — не набір холодних розумувань, не хитросплетіння абстракцій з примхливими ілюзорними витворами уяви, — його узагальнення грунтуються на звичайних, реальних життєвих спостереженнях, конкретних епізодах живого життя, такого звичайного в своїй величі і такого величного в своїй буденності.

Весь час у словесній тканині поеми спостерігаємо цей кругообіг, такий природний для процесу художньо-

го мислення. Він у поемі здійснюється невимушено і майстерно, тому ідейні філософські абстракції не залишаються розумовими холодинами, — вони близькі, зрозумілі, а з другого боку, окремі спостереження, деталі не губляться, а сходяться у фокусі узагальнення.

Декларативно-роздумливий пафос, висновки, афоризми — і поряд «теплий» зримий образ, через який художньо осмислюються ті самі висновки:

Й сама земля не є змія, а рідна мати,
яка тебе всяк час і носить, і глядить.
Законів боротьби нікому не зламати,
закони материнства не перемінить.

І в цьому сполученні — глибока справжня художність твору.

«Похорон друга» при всій його складності не перетворюється на непрохідні нетрі поетичних умовностей. Поет не зловживає поетичним інакомовленням, не уникає буквального, прямого значення слів.

Слово не губиться, воно готове кожної хвилини включитися в образ. Ось поет зронив саркастичну репліку, звернену до фашистської Німеччини:

Собаці благородство не поможе, —
тим більше вовку,

і навіть ця побіжна репліка ніби має образне продовження:

Мов на лапах вовк,
на заході ощирилася туча.

Конкретний штрих, що вводиться шляхом прямого словесного «називання», органічно входить в наступний образ, мовби ставлячи його на реальний грунт.

Сніг
по шибці шарудів.

Ця буквальна деталь вростає в персоніфікацію:

В старі
в тонкії стіни стукала хижацька
рука сухого суховія.

Поет творить образну картину, об'єднуючи прямі, буквальні, «безобразні» елементи. Він відтіняє їх то повторами і градаціями, то за допомогою сполучників, то через ритмо-інтонаційні перебої метричних перенесень, то якимись іншими мовно-композиційними засобами, підсилює їх виразність:

І плач, і крик, і стогін... І важке
щось попливло у землю... І ковтнула
його могила. Й сипать почали
на нього груддя. Й глухо стугоніла
труна. І крики змішані були
з риданнями оркестру. Лиш ясніла
у небі зірка.

Сполучник і, повторюючись, нагнітає окремі мазки, творячи єдину емоційну картину. А після цього нагнітання, прискорення — уповільнення, проста констатація («Лиш ясніла у небі зірка»). І в такій зміні темпу, інтонації ця пряма зображальна деталь — спокійна зірка, що ясніє над розпачливою сценою похорону, — стає якоюсь особливо виразною, підносячись до рівня образу.

Взагалі в «безобразних» сполуках надзвичайної гнучкості набуває інтонація, ритмічний малюнок. У кінці рядка в перенесенні, наприклад, дається найзначиміше слово, яке хоче підкреслити автор, — і тим самим воно якось непомітно заволодіває нашою увагою:

Ніжно
взяли труну на руки.

Велась
жорстока боротьба за Харків. Строго
його оточували наші.

При перенесенні часто стоїть повтор, підсилюючи інтонаційно-емоційну виразність слова:

Злішать, злішать
мене ця смерть навчає...

Дуже, дуже
хотів би я тебе — хоча б в труні,
хоч мертвого побачить...

Прямий опис часто підводить до якогось образного акорду, тяжіє до нього.

Всі ці компоненти мовної структури, всі ці «дрібнички» роблять свою справу, діючи єдиним фронтом, образно увиразнюючи думку.

Об'єднуються різні принципи художнього зображення, різними шляхами поет іде до образної конкретизації.

Рота Всевобуча
назустріч нам пройшла. Повезли он
білизну в госпіталь на санях. Діти
з собакою пробігли. В хриплий тон
завод загув і стих. Взяло темніти.
І місто на очах мінилось. Сніг
на вулицях одсвічував фосфором.
Від ліхтаря процесії все біг
вперед промінчик... Сум мене наліг —
і реквієм душа співала хором.

Тут буквальні «необразні» деталі — виразні, істотні — апелюють до різних відчуттів, до асоціативної здатності мислення, сплітаються з тропами, тяжіють до певного художнього синтезу. Вони ніби шикуються в ряд, відчуваючи «плече» одне одного, — це взаємозбагачує їх. Спочатку може здатися, що той поетичний світ, в який вступаємо, розгорнувши поему Тичини, весь буде зітканий з тонких, невловимих, суто поетичних

асоціацій, віддалених від безпосереднього, прямого, конкретного бачення всіх життєвих явностей, невпізнанно перевтілених примхливою уявою поета. Але чим більше вчитуєшся у твір, тим більше переконуєшся в оманливості, обмеженості цього першого враження. І справді: ось ліричний герой повернувся з похорону загиблого воїна, весь сповнений вражень, переживань, спогадів, заглиблений у свої думи.

І прегірка
була темнотна тиша.

Таке сприйняття дійсності в синтезі різних відчуттів — зорового, слухового, смакового — відповідає психологічній складності моменту і настрою. Але поет бачить світ не лише таким. Цей образ, наприклад, знаходиться в дещо несподіваному контексті:

І як додому я вернувсь, в дворі
в снігу стирчала ще моя лопата,
І прегірка
була темнотна тиша.

Неважко побачити різницю в характері зображень: «називання», подання конкретної деталі і синтетичне об'єднання, поетичне перевтілення реальних вражень. І так весь час. Весь час ми в полоні семантичної багатогранності, навіть контрастності поетичної образної лексики. Тонкі відтінкові епітети — і високі філософські абстракції. Широке узагальнення і звичайні конкретні поняття:

Рота Всевобуча
назустріч нам пройшла. Повезли он
білизну в госпіталь на санях. Діти
з собакою пробігли.

А далі:

А скульптор — сам народ, який стоїть, не гнеться.
Хоч ти його й спішиш рабом своїм зробить.
Усе підводиться, встає, росте й сміється
І мертвому тобі — живих нас не убить.

І відразу ж

...Оркестр заграв. В заулочок якийсь
процесія вся наша повернула —
і блиснули вогні завода...

Високий пафос — і оповідна інтонація. Піднесена поетична лексика — і таке буденне розмовне — «заулочок»...

Серйозний, спокійний констатуючий тон, високі поетичні абстракції — і тут же, як контраст, — лексика знижена, груба, лайлива (у відношенні до фашистської Німеччини). Ці контрастні лексичні плани об'єднуються без будь-яких поступових переходів. Як у житті, поряд існує обурення і захоплення, гнів і радість, засудження низького і піднесення величного.

Поетико-філософські формули на наших очах виростають з реальних життєвих спостережень. Величне, поетичне автор принципово не відмежовує від звичайного, щоденного. Смерть радянського воїна-героя — велике горе. Та думка поета сягає далі. За смертю героя він бачить його невмирущість. За невмирущістю героя — безсмертя народу. Поет підносить цю ідею, вона для нього така органічна, така своя. Для нього це не абстракція, не щось заздалегідь дане і вже доведене. Весь час в ідейному підтексті підкреслюється звичайність, буденність, простота великого. Саме звідси походить безнастанне зіткнення в словесній тканині різних планів: «високого» і «побутового»,

узагальненого і конкретного, ідеального і земного. Народ, безсмертя якого підносить Тичина, живе своїми важкими воєнними буднями; народ — це вони, ті, що проходять у «ротах Всевобуча», ті, що везуть білизну до шпиталю, ті, що працюють на заводі в «завулочку», ті, що, коли потрібно, стануть героями, як Ярослав. Ось чому звичайний, розмовно-побутовий стилістичний регістр тут такий багатомовний.

Велика філософська ідея поеми Тичини сприймається не як декларація загальновідомого, а ще і ще раз доводиться художньо, виходить з наших звичайних уявлень, узагальнює їх. Ми поступово настроюємося на хвилю поетової думки і тому віримо цій думці. Перед нами — процес її формування, її поетичного утвердження. Глибоко усвідомлена і відкрита партійність художньої думки, характерна для радянського поета, вростає в образну плоть поеми, обумовлює її ідейну переконливість. Ідея не ілюструється картиною дійсності, а народжується в її образному осмисленні і, переконлива, конкретна, емоційна, тобто художня, стає нашим здобутком.

Роздуми про основні принципи літературознавчого осмислення художньої мови недаремно розпочато конкретними філологічними замітками, основною метою яких є не аналіз мови як додаток до ідейно-тематичної характеристики, як своєрідний «прейскурант» епітетів і метафор, а розкриття словесного єства художнього задуму. Ми намагалися простежити мовне ведення ідеї, пов'язати синтаксичну конструкцію художньої мови з композицією поеми, «синтаксичне» з «архітектонічним». Знайти зв'язки між особливостями будови мови і законами жанру. Простежити, як твориться образна конкретизація засобами слова.

Чи можна, ідучи від слова, охопити цілісність художнього задуму? Якими шляхами іти до досягнення цієї мети? Чи відповідатиме це перспективам і завданням літературознавчого дослідження? Ці питання турбують кожного, хто замислюється над художнім буттям слова.

Художнє слово — насамперед мовна одиниця. І, водночас, це явище естетичне, спосіб художнього утвердження думки. Така його двоєдина сутність. Літературний твір існує і як вид мови, і як твір мистецтва, знаходиться на стику двох могутніх і всеосяжних виявів людського духу. І, очевидно, при цьому відбуваються якісь нові процеси, утворення нової якості. Вже саме багатство і своєрідність художньої мови породжує різні аспекти дослідження, різні принципи, різні підходи. Але, з другого боку, нова якісна цілісність вимагає єдності всіх цих аспектів і підходів, які не можуть перебувати в ізоляції, не можуть не перехрещуватися, стверджуючи «необхідний зв'язок, об'єктивний зв'язок усіх сторін, сил, тенденцій etc даної сфери явища...» [1].

Об'єднання чи роз'єднання

Філологічна наука знає різну постановку проблем стилістики художньої мови. Тут і спроби вилучити вивчення художньої мови з компетенції літературознавства, передавши її лінгвістиці, і визнання лінгвістики неспроможною розв'язати специфічні питання художньої стилістики, і прагнення до об'єднаних зусиль мо-

---

[1] В. І. Ленін, Твори, т. 38, стор. 83.

вознавців та літературознавців[1]. Ці «гадки на межі» двох суміжних наук не можна вважати марними або схоластичними. Вони існують віддавна і породжені кровною зацікавленістю в перспективах розвитку науки і прагненням по-діловому визначати її предмет, завдання і методику. Висловлюються різні думки, але в дискусіях народжується єдино правильний висновок. Їх, ці суперечки, очевидно, не можна розв'язувати в плані: хто кого? хто — перший? Недарма представники обох цих «братніх» наук об'єднуються одним іменем «філолог», і первісне значення його — «любити слово» — не варто забувати не лише лінгвістові, а й літературознавцю. Обидві науки — перші. Обидві вони звертаються до мови художнього твору і допомагають одна одній. Важливішим є інше питання: які грані, які аспекти мови відкриті для кожної з них. «Мова художньої літератури може вивчатися в різних аспектах, з різною метою, являючи при цьому об'єкт різних наук або їх напрямків. Специфічне завдання дослідження в кожній з цих наук і створює свій предмет для кожної з них»[2].

Академік В. В. Виноградов обстоює єдину науку про мову художньої літератури, науку, яка б об'єднала зусилля лінгвістів і літературознавців. У книзі «Про мову художньої літератури» він дає обриси її предмета, завдань і методів. Намічаючи об'єкти дослідження, В. Виноградов виділяє два таких основних напрямки: 1) «словесно-художня структура літературного твору, його стиль і автор; 2) зв'язок процесів розвитку стилів

---

[1] Докладніше про це див. В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Гослитиздат, М., 1959, стор. 5—84, а також М. Кожина, Стилистика и некоторые ее категории, Пермь, 1961.

[2] М. Кожина, Стилистика и некоторые ее категории, стор. 4.

літературно-художніх творів і стилів художньої літератури із закономірностями літературної мови»[1]. Безперечно, така наука відкриває перед філологією нові перспективи. Проте зараз, коли вона лише зароджується, коли в її підмурок лише закладаються перші (і не завжди, на жаль, надійні й міцні) цеглини, абсолютно необхідним є осмислення художньої мови під специфічним для кожної філологічної дисципліни кутом зору, потрібне для накопичення фактичного матеріалу, для заповнення білих плям (яких ще стільки і стільки!), тобто для того, щоб створити справді науковий грунт для об'єднання. Та зрештою існування такої науки все одно (ми глибоко в цьому переконані!) не позбавить мовознавства і літературознавства прав і необхідності вивчати мову художньої літератури.

Мовознавство не зможе існувати, не зачепивши хоч якимсь крилом такого життєво важливого матеріалу, як мова художньої літератури, матеріалу, без якого немислима повна картина стилів літературної мови, без якого не можна будувати історичну граматику, досліджувати структуру загальнонаціональної мови. А літературознавство без творчої уваги до життя художнього слова? Це було б літературознавство без поетики, без естетичної «технології» літературної праці. Вивести мову художнього твору за межі літературознавства — вівісекція, нічим не виправдана. «Ні дослідження лінгвістів, ні навіть виникнення окремої філологічної дисципліни, присвяченої мові художньої літератури, аж ніяк не означають, що літературознавство може відмовитися від вивчення художнього слова і цілком пере-

---

[1] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стор. 637.

дати його в руки представників суміжних наукових дисциплін»[1].

Різна мета — різні підходи. Хоч, безперечно, вони не існують без тісних взаємозв'язків, взаємозбагачення методів і результатів дослідження. Суміжність, взаємна дифузія різних принципів дослідження мови художнього твору не повинна дивувати і, тим більше, лякати. Вона завжди існувала і існуватиме завжди. Така складна, антиномічна, двоєдина природа самого явища. Така доля двох суміжних наук, між якими неможливі абсолютні демаркаційні лінії. Літературознавець не може не звертатися до мовознавчих досліджень, наприклад, про місце письменника в історії розвитку літературної мови (зокрема дуже плідним є вивчення мови художнього твору в річищі лінгвістичної стилістики); при вивченні майстерності художника слова літературознавець повинен зацікавитись еволюцією словеснообразних багатств загальнонаціональної мови тощо, але звертатиметься він до цього як до матеріалу, потрібного йому для дальших літературознавчих висновків. Мовознавець, в свою чергу, вдаватиметься до результатів літературознавчого аналізу мови, який показує на конкретному художньому матеріалі відкриття письменником все нових поетичних можливостей слова, необхідних для збагачення літературної мови в її розвитку і т. д.

Та різниця основних специфічних завдань все ж залишиться. До такого висновку підводить наукова практика. Це, між іншим, визнає і В. В. Виноградов, який, обстоюючи єдину науку про мову художньої літератури, весь час підкреслює різні аспекти її, досить само-

---

[1] В. В. Тимофеева, Язык поэта и время, Изд-во АН СССР, М.-Л., 1962, стор. 4.

стійні. До речі, наука, яку представляє В. В. Виноградов, все ж стоятиме ближче до лінгвістики, ніж до літературознавства. Адже предмет її — мова (хай одне з її найцікавіших, найспецифічніших відгалужень), в той час як предмет літературознавства — інший. Навіть у визначенні В. В. Виноградовим завдань своєї науки, цитованому вище, відчувається, що основною метою є вивчення закономірностей історії літературної мови, взаємодія з літературною мовою. Літературознавство не може не зважати на ці проблеми [1], але не може і відштовхнутися від них — у нього інша мета.

Мовознавці часто критикують «імпресіоністичний» характер літературознавчих досліджень художньої мови, вказуючи на те, що вони недостатньо оперують лінгвістичними категоріями і термінами. Але характеристика мови художнього твору не може обмежитися лінгвістичними категоріями, не завжди й базується на них. Абсолютизація лінгвістичного підходу до мови художнього твору ховає в собі багато небезпек.

Показові з цього погляду ідеї структуралістської «лінгвістичної критики» художнього тексту, широко розповсюджені в сучасній зарубіжній філологічній науці, ідеї, що знаходять зараз підтримку і серед багатьох радянських лінгвістів.

В сучасній зарубіжній філології стилістиці художньої мови приділяється велика увага. Питання стилістики широко обговорювалися на IV Міжнародному конгресі славістів 1958 р., на Ерфуртському лінгвістичному конгресі 1959 р., на IX Міжнародному конгресі лінгві-

---

[1] В. В. Виноградов у книзі «Язык художественной литературы» блискуче показав, наскільки плідним є уміння пов'язати історію і виникнення реалізму з відповідним етапом розвитку літературної мови.

стів у серпні 1962 р.[1]. В Польщі, в США та в інших країнах за останні роки проведено було декілька спеціальних конференцій із стилістики. Показовою є, наприклад, дискусія в університеті штату Індіана в США, весною 1958 р.[2]

Дискусія ця мала на меті, об'єднавши сили лінгвістів, літературознавців та психологів, поставити і вирішити деякі важливі проблеми стилістики літератури, накреслити принципи аналізу художнього твору. Сама ідея об'єднання зусиль суміжних наук для розв'язання складних проблем дуже плідна. І особливо в наш час, коли тяжіння споріднених наук до зближення все зростає. Проте під час дискусії сама ця ідея об'єднання була дискредитована зсередини, оскільки фактично проголошений був абсолютний примат лінгвістики.

Для переважної більшості учасників дискусії не було сумнівів у тому, що з усіх філологічних дисциплін лише поетика може дати істинне уявлення про художній твір, тобто лише поетика є справді науковою літературознавчою дисципліною. А поетика повністю включається ними в лінгвістику і вилучається з літературознавства. Тим самим «традиційне» літературознавство позбавляється будь-якої наукової цінності. Р. Якобсон вважає поетику «інтегральною частиною лінгвістики»[3]. «Аналіз вірша, — пише він, — повністю входить у поетику, а поетику загалом можна визначити як частину лінгвістики, що розглядає поетичну функцію в її відношенні до інших мовних функцій»[4].

---

[1] Див. «Preprints of Papers for the Ninth International Congress of Linguists», August 27—31, 1962, Cambridge, Mass.

[2] Матеріали дискусії було видано пізніше («Style in Language», Edited by Th. A. Sebeok, New York — London, 1960).

[3] R. Jakobson, Poetyka w stosunku do językoznawstwa, «Pamiętnik literacki», roczn. LI, zesz. 2, стор. 431.

[4] Там же, стор. 443.

Зведення аналізу художнього твору до лінгвістичного аналізу тексту спільне для багатьох зарубіжних стилістів. Уже у представників американської школи «Нової критики», як справедливо зазначає один із авторів збірника «Звук і поезія» Гарольд Уайтхолл у статті «Від лінгвістики до поезії», «критика, що довго вважалась частиною філософії, стала розумітися... як мистецтво, що базується на вивченні художніх ефектів слова» [1]. До речі, він впевнений, що «коня поезії поведе в стійла на Парнасі... не літературознавець, а лінгвіст» [2], вважаючи «лінгвістичну критику» художнього тексту єдиним методом дослідження літературного твору.

Для «лінгвістичної критики» єдиною реальністю в художньому творі є реальність лінгвістична, мовний «мікрокосм»; все ж те, що стоїть за словом і обумовлює його змістове наповнення, художньо організовує його, весь літературно-естетичний, соціально-історичний «макрокосм» твору, який завжди стоїть перед очима літературознавця, — свідомо виключається з поля зору дослідника. Саме поняття мови неминуче ставить питання про значення слова, але у представників «лінгвістичної критики» це значення часто береться вузько, лише в межах окремих локальних словесних відношень, без урахування тих складних «несловесних» художньо-понятійних структур, що творяться за допомогою мови.

Структуральна лінгвістика в галузі вивчення стилю близька до методології російських формалістів — цю генетичну наступність визнають всі адепти лінгвістичної поетики. Для формалістів, правда, характерна більше фетишизація «прийому», — Р. Якобсон прагне до пізнання через слово закономірностей художнього мис-

---

[1] «Sound and Poetry», New York, 1957, стор. 134.
[2] Там же, стор. 145.

лення. Але ріднить їх абсолютизація слова, коли життя слова ототожнюється з життям складного, багатопланового організму — літературного твору.

Виключно «мовне» розуміння художньої літератури призводить до втрати образної сутності твору як відображення певної об'єктивної реальності, людей, подій, почуттів і вражень. Чисто лінгвістичній інтерпретації художнього твору чужим є саме поняття «зміст», без врахування якого уявлення про твір буде неповним, спотвореним, ілюзорним. Ось чому лінгвістичною інтерпретацією тексту обмежитись не можна.

В сучасній стилістиці великого поширення набуло розуміння структури літературного твору як системи взаємопов'язаних рівнів: від зовнішнього, мовного до найвищого ідейно-образного. Але в тих, хто обмежується «лінгвістичною критикою», замість «взаємопроникаючих рівнів», найчастіше все зводиться до рівня лінгвістичного.

Якщо для Е. Станкевича, одного з авторів збірника «Style in Language» і існує «зовнішній світ» твору, світ дійсності, то лише у вигляді формальної «типології» тем, і повертає він поняття змісту в бік словесної семантики, хай у її найбільш загальному, ідеальному вигляді: «проблема основного змісту обертається до семантичних відношень всередині твору, тобто до проблеми метамови» [1].

І. Річардс вважає необхідним звертатися до психології творчого процесу при аналізі художнього твору. Але водночас у нього звучить мотив практичної непізнаванності творчого процесу. Поет за роботою, на думку Річардса, — це наша теоретична вигадка. І головною причиною такої суперечливості у поглядах є все те ж

[1] «Style in Language», стор. 72.

розуміння художнього твору лише як системи мови, коли практично відкидається авторська індивідуальність, як сукупність факторів епохи, стилю, світогляду, методу.

Річардс визнає активну художню силу слова і обстоює її. І поет в процесі творчості, і критик при літературному аналізі знаходиться під контролем мови — твердить він. Глибина і правильність розуміння твору залежить від того, наскільки вірно розуміємо ми слово у всій глибині і багатогранності його значення, наскільки ми «вміємо читати».

Однак у художньому творі Річардс бачить тільки «лінгвістичні основи» (linguistic grounds), він вірить в них як в єдину очевидність (evidence), відкидаючи «досвід біографії або психології поета» [1] як некомпетентний. Рішуче відмежовуючи твір поета від його «біографії», Річардс має на увазі відмежування від зовнішнього світу, звільнення твору від реальної зовнішньої обстановки.

Цікаво, як один із авторів збірника «Звук і поезія» Н. Фрай, для якого звучанням слова практично вичерпується поезія, пояснює таку абсолютизацію звучання. Необхідно, твердить він, сприйняти твір у його первісному «звуковому» вигляді, абстрагуючись від ідей, від «змісту». Лише таке сприйняття дасть правильне уявлення про твір, істинне його розуміння. Адже необхідно, вважає він, щоб до нашого розуміння твору не домішувалась «демагогія, євангелічна або політична», бо це спотворює наше розуміння поезії, тобто не слід допускати ні найменшого натяку на якусь загальну думку, ідею, свідомо абстрагуватись від усіх реальних

---

[1] I. A. Richards, Poetic Process and Literary Analysis, «Style in Language», стор. 16—17.

зв'язків з об'єктивним світом, матеріальним і духовним.

Структурний аналіз художньої мови як певної лінгвістичної системи в межах мовних зв'язків і залежностей, у співвідношенні з іншими мовними функціями— цілком закономірний аспект дослідження. Але не можна вважати його єдиним, таким, що вичерпує всі функціональні глибини художньої мови, є науковим аналогом її єства. «Семіотичний аналіз мистецтва показує, що формалізація його неминуче обмежена. Знайти закони «мови», слідуючи яким народжується «текст», — таке завдання структурних і математичних методів. Але знакова система мистецтва тим і відрізняється від інших систем, що її «тексти» не можуть бути повністю породжені законами «мови», законами системи» [1].

Поезія як вид мови, своєрідна лінгвістична структура — для робочого користування при лінгвістичній характеристиці тексту таке трактування цілком прийнятне. Але якщо звести його до рівня теоретичного принципу і розглядати поезію тільки як вид мови, тоді наше розуміння буде однобічним і неповним, буде лише півправдою. Саме такою теоретичною категоричністю позначені погляди багатьох адептів лінгвістичної критики, в тому числі і Р. Якобсона. Художня література, поезія — це і своєрідна лінгвістична структура, але, насамперед, явище іншого естетичного порядку — художнє пізнання світу «через» мову. І ототожнення «мови» й «поезії», цих двох нерозривно взаємозалежних явищ, неминуче призводить до логічного зміщення понять, породжує однобічність і хибність висновків, дає спотворене уявлення про художню творчість.

---

[1] А. Кондратов, Люди и знаки, «Новый мир», 1963, № 4, стор. 214.

До речі, саме поняття структури не однозначне, лінгвістичне і літературознавче її розуміння не тотожне. В звичайному мовному акті маємо справу лише з однією структурою — самої мови. В художньому творі перед нами — складна побудова, що об'єднує і мовні, і немовні елементи. Тут сам «матеріал змісту» структурний, тому що являє собою відтворення «структури» дійсності так, як її розуміє письменник. «В мові структура виникає історично стихійно і виступає як засіб передачі інформації. В літературі структура народжується в результаті творчого акту і являє собою зміст інформації, її мету» [1].

При обмеженні художньої структури лише мовною втрачається цінність окремих, часто плідних спостережень, цікаві пошуки не призводять до логічних завершень, до розуміння поетичної концепції.

В лінгвістичних характеристиках художніх творів, зроблених Р. Якобсоном, не можна не помітити цікавих і тонких спостережень, особливо там, де йдеться про найбільш наближені до мови явища, наприклад про метрику вірша.

Проте — чи дають можливість ці спостереження відчути цілісність твору, збагнути його місце в творчості поета, зрозуміти його як якесь об'єктивно визначене явище в літературному процесі? У Р. Якобсона — занадто велике дроблення тексту без необхідного синтезу і занадто велика суб'єктивність при оцінці того або іншого мовно-художнього факту. Його мікроаналіз спрямований на те, щоб віднайти якесь невловиме «на поверхні» враження від твору. Але головного — змісто-

---

[1] Ю. М. Лотман, О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры, «Вопросы языкознания», 1963, № 3, стор. 50.

вої визначеності твору — цей аналіз не дає, не може дати.

Між іншим, в такій абсолютизації «враження» відчувається щось спільне із суб'єктивістським підходом до твору Лео Шпіцера, хоч структуралістські принципи, які обстоює Р. Якобсон, багато в чому протилежні і навіть виникли певною мірою як заперечення аксіоматичної методології Л. Шпіцера. Слово, звучання у Якобсона пов'язується, насамперед, із ліричними сторонами «вираження», а не з «епічним» життєвим змістом. Сповнена примхливої гри фантазії, романтична поема К. Махи «Май», якій присвячує Р. Якобсон одну із своїх лінгвістичних характеристик, за своїм стилем внутрішньо піддається такому «вражіннєвому» аналізові [1]. А якими засобами, в яких одиницях досліджувати простий оповідний «метонімічний стиль», властивий, наприклад, реалізмові? Тут такий підхід навряд чи приведе до бажаних наслідків. «Звичайна річ, — писав В. В. Виноградов, — що основною базою для дослідження такого типу є віршовані твори, а також ритмічна і орнаментальна проза» [2].

В. Н. Топоров у рецензії на основну теоретичну працю Р. Якобсона «Лінгвістика і поетика» [3] твердить, що серед явищ, які аналізуються поетикою, немає жодного, яке не могло б бути достатньою мірою пояснене з лінгвістичного погляду. Але вся справа в тому, як розуміти предмет поетики.

---

[1] R. Jakobson, Z zagadnień struktury czeskiego poematu romantycznego, «Pamiętnik literacki», roczn. LI, zesz. 4, 1960.

[2] «Тезисы межвузовской конференции по стилистике художественной литературы», Изд-во Московского университета, М., 1961, стор. 22.

[3] «Структурно-типологические исследования». Изд-во АН СССР, М., 1962.

Адже ж до предмета поетики належить не лише мовна структура твору. До явищ, аналізованих поетикою, входить, крім ритміки і словеснообразної структури, принаймні, ще жанровість і композиція. Та й мовнообразної структури не можна вичерпно схарактеризувати, відключившись від уявлень про світогляд, художній темперамент, літературні уподобання письменника, відкидаючи ідейно-естетичний досвід його творчості. А ритміка — хіба вона ізольована від цього ідейно-художнього комплексу? Не кажу про жанрову і композиційну будову, яку вже зовсім неможливо осмислити виключно в лінгвістичних «вимірах». Перефразовуючи думку В. Топорова, хочеться сказати, що серед явищ, аналізованих поетикою, немає жодного, яке могло б бути достатньою мірою пояснене з лінгвістичного погляду.

В сфері поетики, — справедливо вважає В. В. Виноградов, — об'єднуються і лінгвістичний, і естетико-стилістичний, і літературознавчий підходи до вивчення літературно-художніх творів [1].

В основі методів структурної лінгвістики лежить принцип гомогенності, який передбачає, що в рамках даної теорії наукове пояснення не може будуватися на фактах, що лежать за межами її предмета, тобто вимога пояснювати лінгвістичні факти тільки лінгвістичними фактами: «значення і звуки, взяті самі собою, є чимсь зовнішнім по відношенню до мови і належать їй

---

[1] Така думка зустрічається і в деяких прихильників структурних методів мовного аналізу художнього тексту. Так, В. Іванов у доповіді «Про нові лінгвістичні теорії поетичної мови» (на конференції в Горькому, присвяченій застосуванню точних методів у вивченні мови художнього твору) висловив думку, що характеристика твору мистецтва повинна будуватися на принципі додатковості аналізу лінгвістичного та «інтуїтивно-художнього» (змістового, мистецтвознавчого).

лише в їхньому лінгвістичному аспекті, тобто як елементи співвідношень»[1].

В основі літературознавчого осмислення художньої мови лежить принцип протилежний: від мовних явищ іти до «значень», до образних мистецьких категорій, що лежать за межами мовної сфери. Якщо структурна лінгвістика робить своїм кредо слова Ф. де Соссюра «мова є форма, а не субстанція»[2], то літературознавчий підхід завжди має на оці, насамперед, художню субстанцію, яка «просвічує» крізь мову, і кінцевою метою такого аналізу мови є утвердження тих закономірних процесів, що відбуваються в художній «субстанції», в той час як дальнім прицілом структурного аналізу навіть художньої мови є, насамперед, загальнолінгвістичні процеси і закономірності[3]. Структурно-прикладна лінгвістика на основі характеристики мови письменника часто досліджує структуру загальнонародної мови як системи (наприклад, дослідження ентропії[4] російської мови на матеріалі ентропії в мові російських класиків тощо).

Застосування методів структурно-прикладної лінгвістики, якісно-ймовірносного аналізу мови, безсумнівно, має певне значення для розуміння художньої мови як системи. Особливо якщо не обмежуватися констатацією

---

[1] С. К. Шаумян, О сущности структурной лингвистики, «Вопросы языкознания», 1956, № 5, стор. 42.

[2] Ф. де Соссюр, Курс общей лингвистики, М., 1933, стор. 120.

[3] «Опис літературних текстів методами, відгалуженими від загальної лінгвістичної теорії, вживаючи категорії опису мови взагалі» — так визначаються завдання лінгвістичного вивчення літературного тексту в одній із статей (M. A. K. Hallyday, The Linguistic Study of Literary Texts, «Preprints...»; див. також у тому самому збірнику S. R. Lewin, Poetry and Grammaticalness).

[4] *Ентропія* — тут міра ймовірності вживання в мові того або іншого звука, тієї або іншої форми.

результатів дослідження в межах системи, а відчувати їх мистецьку перспективу, відштовхуватися від них для дальшої естетичної оцінки, здійснювати переходи від лінгвістичної реальності до естетичних категорій.

Так, наприклад, у праці Б. М. Головіна «Можливості кількісно-ймовірносного описування мовних стилів» визначаються частоти повнозначних слів у тексті, середня кількість слів у складних семантичних ланцюгах, в однорідних конструкціях, кількість контактних і дистантних зв'язків і т. д., і ця кількісна картина містить у собі зерна якісної характеристики стилю письменника. Подібні переходи від кількості до естетичної якості намічаються і в роботах академіка О. Колмогорова про застосування ймовірносних та теоретико-інформаційних методів до вивчення ритміки [1].

Академік Колмогоров вважає зіставлення метричних частот, що реально спостерігаються у віршах поета, з моделлю метра, одним із способів виявлення художньої тенденції поета. Так, якщо частота вживання якого-небудь варіанта відповідає моделі, це означає, що поет був байдужим до нього як до певного художнього прийому і звертався до нього лише постільки, поскільки це диктувалося потребою вільного вираження думки в рамках метра. Про особливий прийом, пов'язаний із змістом тексту, можна говорити лише тоді, коли те або інше ритмічне явище вживається значно частіше, ніж того вимагає розрахункова модель. Цікаві також міркування О. Колмогорова про зв'язок між визначенням ентропії мови та дослідженням ритміки вірша (на матеріалі математичного аналізу ритміки «Євгенія Онє-

---

[1] Див. «Машинный перевод и прикладная лингвистика», Труды I Московского государственного института иностранных языков, вып. 7, М., 1962.

гіна»). Подібні математичні викладки сприяють об'єктивній точності тих або інших спостережень літературознавця.

«Лише дальше поглиблення вивчення проблем стилістики і поетики, — твердить В. В. Виноградов, — що широко охоплює в своєму русі всі засоби структурної лінгвістики, теорії інформації, статистики, різних теорій знака та ін. і перевіряє їх якісну придатність для вирішення великих завдань словесно-художньої творчості, може привести до надійних результатів»[1].

В наш час перед точними методами дослідження в застосуванні до гуманітарних наук відкриваються все нові перспективи. Подібні дослідження роблять ще тільки перші кроки, і судити по них про майбутні наслідки ще рано. Можливості, закладені в них, не слід ні недооцінювати, ні перебільшувати. Мова, слово — це матеріальне буття художньої думки — безсумнівно, піддається певній кількості схематизації, що дозволяє виявити стилістичні якісні закономірності художньої творчості. Але подібна формалізація нездатна передати все художнє багатство поезії, її своєрідність, її аромат. «Моделі», «правила», «схеми» можуть дати, так би мовити, стилістичний «кістяк» твору, поетичної індивідуальності. Але жива художня плоть — це щось таке, що неможливе без порушення правил, без ламання схем, без невпинної реконструкції моделей. Інтуїція письменника, складності його світогляду, ідейно-художній контекст епохи тощо — всі ці об'єктивні фактори, що є ядром художнього процесу, його «душею»,

---

[1] В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, Изд-во АН СССР, М., 1963, стор. 208 (розрядка моя.— *М. К.*).

чинять опір математичній схематизації. Дослідник «запрограмовує» їх у своїй пам'яті, оживляючи принагідно ту або іншу частину «інформації» для того, щоб створити цілісну і багатогранну наукову концепцію художньої творчості. Подібні «інтуїтивні» методи, що грунтуються на глибокому і всебічному осмисленні суспільно-історичних та індивідуально-творчих чинників у їх зв'язках, є не менш науковими, ніж «точні» методи. Вони відповідають специфіці гуманітарних наук, природі досліджуваного явища, чи не найбільш «духовного» з усіх виявів людського духу. Точні методи неспроможні вичерпати цього явища, вони підключаються до інтуїтивних, доповнюючи і контролюючи їх. Вони — інструмент, а не самоціль, знаряддя, а не універсальний науковий принцип.

Для всебічного і повного пізнання художньої мови необхідна консолідація всього естетично доцільного і стилістично обумовленого в різних методах аналізу. Жоден з них не піддається універсалізації, не вичерпує повноти явища. І питання — об'єднання чи роз'єднання лінгвістичного і естетичного напрямів дослідження художньої мови не можна розв'язати альтернативно. Потрібне і «роз'єднання» і «об'єднання».

Визначеність окремих аспектів, шляхів дослідження і, в перспективі, їх синтез — тільки так можна зрозуміти складну специфіку мови художнього твору як єдності форми і змісту.

Аспекти, принципи, спрямування

Л. В. Щерба писав, що вивчення мови художнього твору передбачає «показ тих лінгвістичних засобів, за допомогою яких виражається ідейний і пов'язаний

з ним емоційний зміст літературних творів. Що лінгвісти повинні вміти приводити до свідомості ці засоби, не може бути ніяких сумнівів. Але це повинні вміти робити і літературознавці, тому що не можуть же вони задовольнитися інтуїцією і міркувати про ідеї, які вони, можливо, неправильно вичитали з тексту» [1].

Це, безперечно, так, але «приведення до свідомості» у лінгвіста і літературознавця відбувається по-різному. Для літературознавця все ж головне завдання — «вичитати ідею», говорячи словами Л. В. Щерби і «вичитати» її якомога повніше і глибше, чому мусить допомогти і допомагає аналіз мови. «Мова із своїм прямим значенням у поетичному вживанні ніби вся обернена до теми та ідеї художнього задуму...» — писав Г. О. Винокур, і тому, вважав він, «встановлення тих кінцевих значень, які ніби просвічують крізь прямі значення слова в поетичній мові, — завдання для самого лише мовознавства непосильне: це є завдання тлумачення поезії» [2].

Стилеутворюючі фактори художньої мови обумовлені категоріями літератури — тематикою, ідейним змістом, характером, композицією, образом автора, жанром, напрямом і т. д., — специфічними закономірностями розвитку літератури.

До літературознавчої стилістики належать такі риси художньої мови, які пов'язані в основному із проявами авторської індивідуальності і визначаються не

---

[1] Л. В. Щерба, Избранные работы по русскому языку, Учпедгиз, М., 1957, стор. 97.

[2] Г. О. Винокур, Избранные работы по русскому языку, Учпедгиз, М., 1959, стор. 247.

стільки природою мови, скільки властивостями і завданнями літератури [1].

Таким чином, літературознавче осмислення художньої мови починається тоді, коли мовні явища розглядаються з висоти художніх категорій — таких, як образ, характер, тематика, сюжет, ідейний зміст і т. д.

Такий підхід з повним правом можна назвати мистецтвознавчим [2]. Художня література розглядається як мистецтво слова. Тут перехрещуються закономірності чисто мовні із специфічними поняттями мистецтва, ідейними і конструктивними. «Стилістика літературознавча як відгалуження загальної мистецтвознавчої стилістики в своєму підході до аналізу словесно-художніх структур керується категоріями і поняттями філософської естетики та теорії літератури. Інколи сюди приєднуються і специфічні завдання та погляди, що йдуть від теорії та історії образотворчих мистецтв, а у відношенні до віршованої мови — з галузі музикознавства» [3].

В роботах, присвячених характеристиці мови того або іншого твору, того або іншого письменника, завжди відчувається певне спрямування до лінгвістичних або до мистецьких категорій. Правда, є чимало робіт су-

---

[1] Див. М. Кожина, Стилистика и некоторые ее категории, стор. 10; А. Н. Соколов, Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения, «Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы».

[2] Літературознавче і мистецтвознавче осмислення художньої мови — ці поняття майже тотожні, тільки друге ширше, чіткіше передає спрямованість дослідження, його можливий обсяг, його естетичну серцевину. В нашій роботі ці терміни вживатимуться паралельно, причому перший підпорядкований другому.

[3] В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стор. 205.

міжних, і це неминуче. Найважливіше, щоб в загальному балансі дослідження художньої мови як цілісного явища ці два підходи, ці два аспекти врівноважувались, щоб слово не виривалось із живого художнього контексту, і в той же час, щоб не нехтувались його органічні зв'язки з мовою загальнонародною, його мовна специфіка.

Розкриймо одну, дві, три з численних робіт про мову і стиль письменника. Одна обернена до літературознавства, до художнього твору, аналіз мовних фактів тут тісно сплетений, переходить в аналіз літературно-естетичних явищ. Друга — вся в методах дослідження, в характері матеріалу, у висновках, обернена до мови, до проблем її структури і розвитку.

Є розвідки, які підводять до дальшого літературознавчого дослідження, містять в собі лише не здійснену ще можливість літературознавчих висновків (як, наприклад, книга М. К. Милих «Прямая речь в художественной прозе» — Ростов, 1958). Матеріал цієї книги для літературознавства «заграє» лише тоді, коли мовні факти будуть пов'язані з літературознавчими одиницями дослідження. Тоді стилістичні наголоси, які є в книзі, не обмежаться зауваженнями про жвавість, виразність і т. д. Тоді і «синтаксичні властивості дієслів мовлення» і «інтонаційний зв'язок ремарки з прямою мовою», які досліджує автор, постануть у новому світлі — з огляду на художню своєрідність письменника і його образний задум, здобудуть естетичну цінність.

У нас мало праць про художню мову, що мали б характер синтетично-літературознавчий. Це відчувається навіть із побіжного знайомства з бібліографією [1].

---

[1] Див. И. М. Подгаецкая, Язык и стиль писателя. Библиография, 1951—1958, Казань, 1961.

Здебільшого праці з літературознавчим нахилом стосуються образної семантики і мовної характеристики персонажів. Багато інших, важливих аспектів полишені без достатньої уваги.

Проте зараз все частіше доводиться зустрічати своєрідний тип досліджень художньої мови, що пов'язують мовну специфіку із загальними процесами художньої творчості. Такою є, наприклад, книга Є. І. Клименко «Байрон. Язык и стиль» (М., 1960), що виходить, на нашу думку, за межі посібника із стилістики англійської мови. Тут немає описової повноти, але є повнота іншого порядку. Досліджуючи мовні явища, автор весь час має на оці стилістичну домінанту Байрона як особи, як художника — в його зв'язках з літературною атмосферою, з літературними школами. Мовні процеси підпорядковано цій основній ідеї, що обумовлює стрункість і художню доцільність окремих, часткових лінгвістичних спостережень. Тут нема висновків, нашвидку пришитих в кінці, — вони наскрізь проймають весь аналіз, одухотворюють його. Тому вони усвідомлюються активно, і через мову ми наближаємося до пізнання художньої індивідуальності письменника, його місця в літературному розвитку.

Серед досліджень подібного плану показові роботи О. В. Чичеріна, зокрема «Про мову і стиль роману Л. Толстого «Війна і мир». Його знахідки у вивченні мови Толстого, на нашу думку, не можна назвати «імпресіоністичними» (як висловлювався В. В. Виноградов), вони грунтуються на чомусь значно більш міцному і певному, ніж моментальне враження, а саме — на відчутті всього художнього задуму автора, його могутньої індивідуальності, його концепції людини. І тому вони дають для розуміння художньої специфіки твору, творчої індивідуальності автора незрівнянно більше,

ніж деякі обставлені багатою лінгвістичною термінологією стилістичні викладки.

О. Чичерін від слова, від його граматичних і синтаксичних форм прагне до словесного мікрообразу і уже в ньому бачить втілення ідейного задуму автора. Уже в епітеті він знаходить риси, закономірні для художнього мислення Толстого, який прагне «захопити все», «показати плинність людини». Від синтаксичних зв'язків О. В. Чичерін переходить до зв'язків ідейно-образних. Так, наприклад, констатуючи велику різноманітність однорідних слів у стилі Толстого, дослідник бачить у цьому вияв прагнення письменника схопити «разные стороны изменчивого и ускользающего целого». Цьому ж служить однорідність сполучення контрастних означень, антиномії, оксиморони. Толстой часто звертається до дієприслівників, і це має свої художні причини: дієприслівники вдало зв'язують одночасні події, що взаємопроникають і взаємопідпорядковуються («вони розчленяють єдиний образ на складові частини, не обрубуючи, а навпаки, показуючи зв'язуючі артерії і нерви») [1].

Роботи О. В. Чичеріна уявляються нам дуже важливими з точки зору принципів, методики літературознавчого аналізу мови літературного твору. Майстерно видобуваючи внутрішню форму слова, дослідник показує, як характером цілого визначається і «поведінка» в творі окремого мовного факту.

В цьому ж річищі знаходиться і цікава книга В. В. Тимофєєвої «Язык поэта и время» (Изд-во АН СССР, М., 1962), що розглядає мову Маяковського на тлі епохи, літературної боротьби, нових мистецьких завдань, які постали перед пролетарським поетом; і книга

---

[1] А. В. Чичерин, О языке и стиле «Войны и мира», Изд-во Харьковского университета, Харьков, 1953, стор. 22.

Л. Новиченка «Поезія і революція», присвячена творчості П. Тичини; і блискучий зразок мистецтвознавчого осмислення художньої мови — «Семинарий по французской стилистике» Ю. Г. Еткінда (Госучпедиздат, Л., 1960, ч. I, 1961, ч. II,) в якому через слово розкриваються внутрішні закономірності розвитку французької літератури. Необхідно узагальнювати досвід робіт такого типу і, не покладаючись виключно на творчу інтуїцію, на натхненне «осяяння» і майстерність дослідника, шукати, творити, формувати загальні принципи і методику подібного аналізу художньої мови.

Літературознавство, природно, шукає якихось нових одиниць, нових співвідношень і понять при аналізі. Знайти їх, встановити нелегко. Мовна деталь сама по собі, в своїй граматичній нормативності не є предметом літературознавчого дослідження. Її лінгвістична характеристика може дати цікавий матеріал для розуміння художнього твору, а може виявитися абсолютно безплідною в цьому відношенні. «Навряд чи існує більш неправильний шлях для витлумачення душевного смислу якого-небудь мовного явища, ніж шлях граматичної інтерпретації, — справедливо відзначав К. Фослер у статті «Граматичні і психологічні форми в мові» [1].

А для мистецтвознавчої інтерпретації мовної деталі найголовнішим якраз і є «душевний смисл». Тому слово завжди обертається до літературознавця певними своїми якостями, і він повинен знайти до слова свій особливий «золотий ключик» — лише тоді перед ним відчиняться двері в художній світ твору. І не існує в природі готових ключів, які б підходили до різних творів, кожного разу їх треба спеціально виготовляти. Жива, мінлива словесно-художня тканина щоразу вимагає кон-

---

[1] «Проблемы литературной формы», «Academia», Л., 1928, стор. 150.

кретного своєрідного інструментарію аналізу. Іноді «чисто» мовна деталь працює на образ [1]. Іноді вона німа для літературознавця. Слово — не просто лінгвістична реальність, а носій певної художньої естетичної цінності, краплинка, що, зливаючись з іншими, їй подібними, творить образне «море» — художній твір. Чи не є це приниженням ролі слова до службової? Так, вона «службова», але лише в тому розумінні, що мова є способом існування художнього твору. Отже, роль слова стільки ж «службова», скільки і всеосяжна.

Все це обумовлює неминучу вибірковість при літературознавчому аналізі художньої мови, необхідність базуватися на тих мовних фактах, що мають художньо-конструктивне значення, або, вірніше, повертати їх обличчям до ідейно-образної структури літературного твору. Ця вибірковість не означає неповноти аналізу. Так, тут є неповнота лінгвістичної інтерпретації, але зате з'являється повнота іншого типу: цілісне охоплення художньої структури літературного твору, в єдності різних його компонентів, в єдності змісту і способу вираження. Для того, щоб ця вибірковість не перетворилася в сваволю, не виродилася у волюнтаризм, необхідно

---

[1] В післямові Шевченка до «Гайдамаків» у «значущому» прізвищі Кирпа-Гнучкошиєнко-въ уже саме сполучення двох частин прізвища накреслює образ пихатого і вірнопідданського українського панства. «З додатком літери «в» типове українське прізвище на -єнко нібито «русифікується». Тут натяк на українських панів, що соромилися своєї національності і холопствували перед царизмом. Саме «в» перетворювало в очах кирп-гнучкошиєнків їх прізвище на «благородне», не «мужиче». Додаючи закінчення «в» до прізвища Кирпа-Гнучкошиєнко, Шевченко приховано засуджує лояльність українського дворянства до національної політики царизму на Україні» (Ю. О. Івакін, Сатира Шевченка, Видавництво АН УРСР, К., 1959, стор. 43). От як багато для розуміння значення образу може дати «одна літера»!

чітко уявляти собі основні принципи, основні напрями дослідження. Ці принципи можна, на нашу думку, визначити так:

1. Брати слово в комплексі, в єдності всіх його елементів: лексико-семантичних, звукових, синтаксичних. Слово реально існує в цьому комплексі, а тому всі засоби словесної виразності слід розглядати з позицій їх взаємної активізації.

2. Від мовного факту іти до загальних законів художньої творчості, до специфічних літературознавчих категорій: образ, ідея, композиція, жанр, стиль, творчий метод і т. д. Це не прямий перехід, не безпосередній зв'язок, а напрям дослідження, його перспектива. Словесне буття художньої ідеї, втілення у слові образного задуму, жанрова функціональність слова, архітектоніка слова і композиція твору, індивідуальна словесно-стилістична стихія художника, опосередковані через стиль естетичні риси творчого методу — така загальна спрямованість літературознавчої характеристики художньої мови.

Так відбувається осмислення літературного твору в слові, а слова — в його художній функціональності, що дозволяє зсередини пізнати закономірності художньої структури, дає неоціненний матеріал для розуміння психології творчості, процесу визрівання творчого задуму, можливість накреслити шляхи певного естетичного саморозвитку літератури як виду мистецтва.

Наше літературознавство знає немало цікавих стилістичних характеристик окремих письменників, рідше — літературних шкіл і напрямів. Але спроби дати синтетичну картину стилістичного розвитку мистецтва слова дуже рідкі. Наявні в нас академічні курси історії літератури: української, російської, французької, ан-

глійської, це — історія художніх ідей і характерів, часто зовсім вийнята із словесно-стилістичного середовища, ізольована від мистецької історії слова, тобто позбавлена стилістичної серцевини. Окремі стилістичні характеристики входять у неї неорганічно, в плані додатків, не подаються як процес, а тому загальна картина художнього розвитку виходить неповною і не відбиває специфіки мистецтва.

Мистецтвознавчий підхід до художнього слова дає змогу показати художню еволюцію як органічний і єдиний процес, як розвиток художніх ідей у слові. Він необхідний для правильного і всебічного розуміння художнього твору, для його справді філологічного і естетичного аналізу в єдності змісту і форми. У художній мові, як у фокусі, схрещуються важливі лінії літературознавчого аналізу. Мистецтвознавчий підхід до художнього слова ніби прокладає місток від стилістики до поетики, яка «виходить з того, що всі елементи художньої структури літературного твору творять цілісну злитність естетичного об'єкта» [1].

Не констатація, не загальна характеристика традиційних поетичних прийомів, а прагнення зрозуміти і показати, як народжується художня думка в слові. Тоді ідея перестає сприйматися по-школярському, як доважок, як щось таке, що стоїть над твором. Бачиш, як художній задум живе в кожній образній клітинці, «всмоктується» кожним словом. Теоретично ми визнаємо це як аксіому. Але дуже рідко на практиці зустрічається подібне органічне розкриття задуму. Мистецтвознавчий аналіз мови дає широкі можливості саме для такого проникнення в ідейний смисл твору, в процеси образної роботи слова.

---

[1] В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стор. 206.

Досліджуючи будову художнього твору, неможливо та й непотрібно розтинати її на «чистий зміст» і «чисту форму». Їх не існує в природі. Невіддільність змісту і форми в художньому творі виявляється в тому, що кожен елемент форми «змістовний», а зміст для того, щоб існувати, повинен «оформитись». Тобто кожен складник художнього твору є і формою, і змістом. Лише виходячи з такого розуміння, можна збагнути художню системність твору.

Літературний твір являє собою єдину художню систему, де кожен складник тисячами зв'язків пов'язаний з іншими і власне й утверджується в цих зв'язках. Слово в його буквальному значенні, вступаючи в художній контекст, перевтілюється, розвиває додаткові смислові відтінки, творить елементарний образ. Образна робота слова викликає до життя певну «позасловесну» реальність, що постає з усього контексту, — характери, типи, сюжет. Найвищий рівень твору — його ідейний зміст — втілений в усій художній тканині: і в змісті образних асоціацій, і в розвитку та зіткненні характерів, і в формуванні сюжету.

Художнє слово — не звичайна зовнішня оболонка, яка містить у собі готовий образний зміст, воно формує, творить цей зміст. Через нього виявляються і закріплюються в нашій свідомості всі вищі пласти художньої структури: контекстуально-смисловий, композиційний, ідейно-образний.

Сучасне літературознавство, зокрема поетика, прагне до комплексного аналізу художнього твору як цілісної структурної єдності, і мистецтвознавчий погляд на слово — одна з передумов такого аналізу.

З чого починати? Від аналізу мови до загальних категорій, від дрібного, часткового, мовного — до широкого, загального, художнього, чи, навпаки, від загаль-

них художніх категорій до все дрібніших, мовних одиниць? Це не марне питання. Проте відповісти на нього нелегко, більше того, це питання не можна розуміти як альтернативне, що вимагає взаємовиключаючих відповідей. Тут інші, м'якіші діалектичні взаємозв'язки.

Необхідно, очевидно, спочатку твір «прочитати», тобто відчути його як художнє ціле, увійти в його ідейну атмосферу, наблизитись до його характерів, перейнятися його настроєм і т. д., тобто сприйняти твір як певну об'єктивну реальність, ніби відокремлену від слова. Це закономірно для психології сприйняття людиною мистецтва. Після того, як прослухаєш вперше симфонію, в пам'яті може не залишитися конкретна мелодія, тональність, докладний ритмічний і ладовий малюнок, а залишиться загальне враження і настрій, загальна музична ідея. Ми дивимося на картину — і відразу схоплюємо її головний життєвий сюжет або основне колористичне враження, ніби відокремлені від тих конкретних мазків і штрихів, якими написано картину. Правда, таке виділення дуже умовне, воно справді відбувається лише «ніби». Адже літературний твір існує лише в словах, музичний — в звуках, живописний — в барвах і малюнку. Ось чому ми свідомо чи несвідомо, більш або менш виразно сприймаємо безпосередньо слово, музично організований звук, барву і рисунок, у яких здійснюється зміст. Це все процеси нерозривні, провести межу між ними можна лише в абстракції.

Майже неможливо розділити в часі це сприйняття твору як об'єктивної реальності і як витвору словесного мистецтва. Ці обидва підходи існують одночасно, нерозривно, взаємно підкоряючись, взаємно збагачуючись, здійснюючи постійний пульсуючий зв'язок частини і цілого, слова і смислової структури твору. Вичерпність і правдивість аналізу художньої мови саме й за-

лежить від їх єдності, від їх колективних зусиль.

Творчі почерки бувають різними: іноді мовна специфіка відразу ж дається взнаки, відразу вражає (як не зупинитися при першому ж знайомстві перед примхливими метафорами Маяковського або раннього Яновського, перед складними словеснообразними сплетами Павла Тичини!), іноді, навпаки, буває стиль «непомітний», і в цій «непомітності» його своєрідність, яку дослідник повинен відкрити. Сприйняття твору в його мові залежить також і від індивідуальності того, хто сприймає: один, так би мовити, кохається в слові, відчуваючи всі його нюанси, інший відштовхує від себе конкретне словесне враження, шукаючи в творі лише об'єктивно-змістового. Але в цілому загальний, «несловесний» підхід до художнього твору як до певного соціального, естетичного, історичного, ідейного явища — необхідний. Необхідний для того, щоб поставити твір на належне місце в історико-літературній еволюції, виявити його стилістичну своєрідність, його естетичну цінність.

Якщо іти лише від слова, від його внутрішніх мовних законів, не буде в дослідженні вільного ширяння думки, широкої перспективи, глибокого, всебічного розуміння твору «на найвищому рівні» — як історико-літературного явища. Обмеженості тут не уникнути. Дослідження передбачає обов'язковий перехід від «словесного» до «несловесного», що відповідає природі художнього твору.

Аналізуючи мову твору, треба мати попереднє уявлення про нього, щоб при спеціальному, «другому читанні» максимально сконцентрувати увагу на тому, що важливо для розуміння всієї ідейно-образної цілісності.

Цього не можна розуміти спрощено: склав апріорну схему ідейного змісту і притягай для підтвердження

її мовні факти. Звернення до конкретного мовного факту безмірно поглибить наше розуміння твору, скорегує його, доповнить, а, можливо, навіть і змінить. Оскільки художній твір сприймається як єдина художня система, це вимагає постійного повернення до деталей, які вже, здавалося б, виконали свою інформаційну роль.

Існує думка, що лише «друге читання» дає справжнє уявлення про твір. Але це не зовсім так. В тому й сила художнього слова, що в ньому «просвічується» сутність художнього цілого. Коли маєш справу з досконалим, мистецьки злагодженим твором, вже перше, безпосереднє знайомство може дати істинне уявлення про нього. «Чим вагоміший і повноцінніший стиль, тим більше в окремому слові заховано внутрішніх сил, які творять не лише образи, але й сюжет твору в цілому»[1].

І «перше», і «друге» читання — закономірні фази освоєння художнього твору. Спочатку ми сприймаємо «мовну оболонку», так би мовити, інтуїтивно, як щось само собою зрозуміле. Свідоме звернення до неї, «вчитування» в художнє слово має вже іншу якість, як необхідний етап в роботі над філологічним вивченням твору.

Дана робота виникла саме внаслідок такого філологічного, «другого читання» і є спробою накреслити деякі принципи і шляхи літературознавчого аналізу художньої мови, поставити низку питань у зв'язку з цією важливою проблемою. Теоретичні висновки в основному спираються тут на конкретні стилістичні характеристики, що мають продемонструвати в дії ці основні принципи і підходи.

---

[1] А. В. Чичерин, Скрытые силы слова, «Вопросы литературы», 1963, № 1, стор. 87.

Досліджуючи стиль письменника, особливості його словеснообразного малюнка, найчастіше зосереджують увагу на певних усталених, затверджених традиційною поетикою побудовах (особливих прошарках поетичної лексики, тропах, фігурах тощо). Але художнє значення мають не лише ці специфічні побудови. Найпростіший, далекий від метафоричного стиль може виявитися і виразним, і поетичним: уже відсутність певних стилістичних засобів сама є стилістичним засобом. Тут нелегко виділити певні одиниці аналізу, віднайти словесні межі образу: «оголена простота прози — дуже підступна річ. Вона якраз і таїть у собі найтонші явища стилю» [1]. Ось чому, розглядаючи різні прояви художньої активності слова, ми замислюємося над цими «найтоншими явищами стилю», над взаємозв'язками «образних» і «необразних», суто «мовних» і «немовних» прийомів створення образу, без чого неможливе об'єктивне художнє зображення.

Яке місце в цілісному аналізі художнього твору посідає дослідження мови — в книзі це питання пов'язано із специфічними поняттями літературного розвитку. За кожним словом завжди стоїть цілий комплекс стилеутворюючих факторів, від конкретніших, чітко обумовлених стихією слова, до загальнохудожніх. Але для повноти дослідження ми зосереджуємося кожного разу на одній групі факторів, абстрагуючись на якийсь час від інших, прагнучи поступово підходити від більш локальних «мовних» процесів образного життя слова до таких широких художніх категорій, як, наприклад, стиль або метод.

---

[1] А. В. Чичерин, Язык и стиль романа Л. Толстого «Война и мир», стор. 22.

Зрозуміло, що в такій загальній роботі не може бути повноти охоплення проблематики. Деякі художні перспективи слова розглянуто докладніше: слово і смисловий контекст, слово і образ, жанрова функціональність слова, його зв'язок з ідейною концепцією твору, з художньою індивідуальністю письменника. Деякі (такі, як слово і характер) лише накреслено. Багато ж інших, не менш важливих для пізнання специфіки художньої словесної творчості, — не порушено зовсім (наприклад, слово і сюжет, слово і композиція твору тощо). Тут йдеться про основні принципові напрями дослідження, що дають можливість визначити істинне місце і значення слова в складному художньому організмі — літературному творі.

Розділ II

Слово в художньому контексті

Контекстуальність слова

Слово живе лише в зв'язках, смислових сплетіннях і протиставленнях, єдності і контрастах з іншими словами-значеннями, лише в контексті. Контекстуальність слова взагалі закономірна для мови, але в художній мові, де всі смислові і виразові якості слова гранично загострено, відточено, вона особливо всеосяжна. Вчитуючись у художній текст, мимоволі згадуєш первісне значення латинського textum (тканина). Тканина, коли значення кожного слова буквально зіткане із значенням іншого. В художній мові слово відзначається справді смисловою невичерпністю. Контекст, точніше, контексти різного роду і різної якості (адже контекстуальність слова в художньому творі теж складна і неоднозначна) викликають до життя різні, іноді, на перший погляд, несподівані семантичні відтінки, обертони, які розкриваються лише в сполученні з іншими словами, виборюючи свій смисл. За чудесним французьким висловом, який дуже любив В. І. Ленін, слова, зустрівшись, починають гарчати одне на одне, відстоюючи своє значення. Але саме таке зіткнення розкриває смислове багатство кожного з них.

Ось чому відчуття художнього контексту в усій його широті і складності — одна з найважливіших ознак майстерності дослідження слова, запорука правильного розуміння художнього тексту, протиотрута проти однобічності та обмеженостей. Головне — не загальне значення слова, а смисл його (академік В. В. Виноградов розрізняє постійне значення і смисл як індивідуальне застосування слова). «Ці семантичні нюанси, — пише він, — не творять самостійного значення. Вони летючі, мінливі, іноді навіть важко вловимі» [1]. Але для літературознавця, який досліджує твір у художній взаємообумовленості всіх його компонентів, ці «летючі» нюанси важать чи не найбільше, бо саме вони знаменують неповторно індивідуальне обличчя слова в конкретній ситуації, здійснюють динаміку словеснообразного мислення.

Образно-смисловий потенціал слова вповні розкривається лише в контексті. До головного значення додаються (а іноді ніби витісняють його) окремі часткові значення, які до семантичних елементів головного долучають ще й елементи, що йдуть від контексту. Значить, таке часткове значення певною мірою багатше, ширше головного. Різні контексти реалізують різні смислові відтінки, але всі ці відтінки в потенції знаходяться в слові — в тому й сила, багатство і поетичність слова. В художньому контексті, за влучним афоризмом Кузьми Чорного, «мова живе, а не існує».

«Сутність образу ніяк не в його блідості та відсутності супровідних асоціацій, — зазначав Л. В. Щерба, — а саме в різноманітності цих останніх. Проте ця різноманітність не безмежна, а завжди буває куди-небудь спрямована, й усе мистецтво художника і полягає

[1] «Вопросы литературы», 1953, № 5, стор. 22.

в тому, щоб спрямувати можливі і необхідні, хоч і нечіткі асоціації по певному шляху, справа ж критика і тлумача розкрити цю спрямованість»[1].

Спрямованість асоціацій, гра відтінків, глибини підтекстів — в цьому живе життя слова, відродження його внутрішньої форми, биття невтомної думки поета, що прагне передати всю багатогранність, «багатоликість» світу. Відтінок художникові часто дорожчий за барву, адже він передає неповторність явища, характер моменту, індивідуальність художника. Він дозволяє дати оцінку, побачити зображуване в тому світлі, в якому бачить його митець.

Так і для художника слова смисловий відтінок часто обумовлює питому вагу слова, його художню доцільність. У буквальному значенні слова згорнуто переносний смисл, закладений в можливості другий семантичний план. Іноді він чіткий і виразний, іноді ледве намічений — все залежить від задуму автора, від характеру думки. І лише пам'ятаючи це, можна зрозуміти естетичне значення слова.

Б. О. Ларін у статті «Про різновиди художньої мови» застерігав проти механічного подрібнення художнього тексту, вважаючи метод розписування на картки для літературознавця неприйнятним, недостатнім, «простацьким». Кожна найменша словесна дрібка поетичного тексту не обмежена своїм внутрішнім смисловим життям, а підкоряється законам цілого — інакше «за певною межею ізоляції наступає повна втрата естетичного значення»[2].

---

[1] Л. В. Щерба, Опыт лингвистического толкования стихотворений, «Советское языкознание», Л., 1936, т. 2, стор. 133.

[2] «Русская речь», Изд-во фонетического института практического изучения языка, Пгр., 1923, стор. 63.

В кожній окремій «комірці» (за висловом В. І. Леніна) знаходиться якась частина цілого. Тільки таке «чуття всезагальності» дозволяє увійти в смислові глибини художнього слова, які доносять до нас авторську думку.

«Світлий виноград» у вірші М. Рильського «Війна червоної і білої троянди» — епітет, що передає буквальну ознаку: виноград прозорий, світлий. Але ми були б зовсім глухими до поезії, якби не відчули в ньому ще й іншого, значно ширшого, узагальнюючого значення: світлий, радісний, піднесений. Адже ж це образ, що живе в усій творчості М. Рильського, — виноград як символ радісної світлої праці, замилування світлою красою життя, коли «красиве і корисне», «троянди й виноград» так міцно сплетено.

В підтексті, в безперервній співдружній роботі і суперечці значень слова вчувається дихання поетичних ідей і настроїв. Справа не в тому, щоб за будь-яку ціну шукати захованого вторинного смислу кожного слова навіть там, де його немає й не повинно бути. Але дослідникові має відкритися індивідуальність смислових відтінків. Критерій — все те ж «чуття всезагальності», той самий контекст у найширшому художньому його розумінні.

Ленін у конспекті «Науки логіки» Гегеля підкреслює думку великого філософа про те, що «ідея є процес». Художня ідея — це також не готовий і однозначний висновок, а процес становлення, розвитку, завоювання все нових образних сфер. Тож і розкривати її необхідно як процес.

Іноді в художньому творі (і в ліричному вірші, і у великому епічному полотні) простежується дуже цікавий семантичний «ланцюжок» на прикладі окремого слова, важливого в ідейному відношенні. Розкриваючи

кожного разу його контекстуальне принагідне значення, можна побачити, як росте думка письменника, як збагачується поняття, як формується ідейне багатство твору. Леонід Леонов в одній із своїх бесід про письменницьку майстерність говорив, що у творі крупного плану, на його думку, повинно бути багато своєрідних асоціативно-смислових ліній, як «наскрізних балок у будинку». Тоді вся художня будівля буде міцнішою: адже «кожна балка повинна зміцнювати її конструкцію» [1].

У книзі С. Ш. Чагдурова про виразність слова цікаво досліджується такий «семантичний ланцюжок» слова «ліс» у романі Л. Леонова «Русский лес» [2]. Це дозволяє виявити різні смислові модифікації цього поняття, показати, як зростає ідея в його розвитку, в його семантичному збагаченні. Такою самою майстерністю ведення словесно-смислових ідейних ліній відзначаються, наприклад, і великі епічні полотна М. Стельмаха. Так розгалужується, розноситься по художніх «артеріях» роману М. Стельмаха «Кров людська не водиця» поняття «крові». Різний контекст породжує різні його смислові відтінки, веде читача від буквального значення до узагальненого, плекає ідею.

Поняття «крові» зустрічається у творі, насамперед, у своєму прямому «фізичному» значенні, але письменник весь час якось підсилює, підкреслює його. Нейтральне слововживання типу: пелюстки жоржини «червоні, як кров», зустрічаються не часто. Завжди в буквальне значення вноситься якась емоційна оцінка. Письменник завжди образно конкретизує поняття

---

[1] «Резец художника», «Литература и жизнь», 31 жовтня 1958 р.

[2] С. Ш. Чагдуров, О выразительности слова в художественной прозе, Улан-Уде, 1959.

«кров», щоб наша уява не пройшла повз нього. Василеві, що складав комнезамські списки на землю, куркулі пробили серце цвяхом, і письменник показує нам цей «кров'ю запечений цвях». Після бою з куркулями, «здавалося, то не жива тепла кров напоїла берег, а хтось із дітвори осінньої години повтискав у жовтий пісок рівні чашечки жолудів». Умирає Тимофій Горицвіт: умираючи хоче переплисти річку: «І, весь у тугій напрузі, не чує, що кров його уже доточує річку». Везуть тяжко пораненого Нечуйвітра — «Підвода віддаляється.., а з неї зрідка обриваються на шлях краплини крові».

Але це «предметне» змалювання «крові» не є простою констатацією, реєстрацією жахів і смертей. Стежачи за тим різноманітним значенням, якого набуває в контексті поняття крові, бачимо, як уже з перших сторінок воно весь час набуває узагальненого, певною мірою символічного значення. Розмова на похороні комітетчика Василя, вбитого куркулями:

«— А чули: на тих комнезамських списках, що у Василя були, якісь знаки з'явилися.

— Кров, а не знаки».

Так, кров як символічний знак людської сили, людського життя, людської доброти, покладених за велику справу. І в такому розумінні «кров» весь час виступає в романі як символ доблесті і страждань, боротьби і перемоги, смерті в ім'я життя. У Тимофія — «не тільки потом обкипіли його георгіївські хрести, що лежать у куточку скрині із темними плямами чесної солдатської крові на чорно-оранжевих стрічках...» А ось відгомони древнього фольклорного образу «битва—засів»: «Ще можуть вони снарядами поорати землю, ще можуть засіяти її людською кров'ю і кістьми, але навряд чи будуть жати на ній».

Немає в романі легковажної, пасивної констатації жертв, кровопролиття як чогось неминучого. Письменникові-гуманісту болить кожна краплина крові. Нелегкий урожай зросте на политій кров'ю землі. Важко забути жертви. Тим-то й пояснюється революційна жорстокість і революційна великодушність народу.

Не так думає, не так чинить класовий ворог. Характерно, що в розмовах ворогів «кров» весь час зіставляється із «горілкою».

«Не розбавляй, чоловіче, горілку водою, не той смак буде, — повчально говорить Гуркало, а за пеленою диму розтікається догідливий сміх.

— Тепер її, чоловіче добрий, п'єш не з водою, а навпіл з кров'ю, — твердо відповідає Сафрон».

Для полковника Погиби «життя — це зустрічі і прощання, це хліб і вода, це горілка і кров».

В цьому сполученні ми бачимо цілу філософію відживаючого класу, який дає життю жорстокий бій перед тим, як зійти зі сцени. В безсилій злобі, відчуваючи свою приреченість, вороги нівечать всі найприродніші людські почуття, і їм залишається одне: звіряча прив'язаність до своєї власності, до своєї землі, яка вислизає з рук, яка горнеться до своїх правдивих господарів. Проливати кров так щедро, як горілку, в якій вони топлять рештки совісті, гідності, людяності.

Зовсім інакше розуміють «кров» герої Стельмаха — селяни-незаможники. «Кров» зіставляється в їх свідомості з «життям», «землею», з усім найсвятішим, що є в людині: «І ніхто не знав, як боліло серце юного комуніста за рідною Литвою, де залишились батьки, наречена і перші краплини його молодої крові».

В уяві селян об'єднуються поняття «земля» і «кров». Бо для них земля — це життя, і боротьба за неї — це боротьба за життя: «Земля у нас — тяжке діло: кров'ю

пахне». «Кров» сплетено із «землею», з життям людини, її стражданнями, її боротьбою: «сліпий Андрійко благав зрячих бути людьми, не проливати людську кров, бо вона ж не безрідна водиця, що тримається на хмарці й на травичці, в озері і криниці, а кров тільки тримається землі».

Що ж дорожче: земля чи кров? Як розуміють це герої Стельмаха? Може, має рацію Данило, який прийшов до висновку, що «земля дорожча за кров»? Ні, всією логікою подій і характерів, всією логікою ідейно-смислового розвитку поняття крові письменник підводить нас до інших висновків.

Ось Свирид пояснює Супрунові Фесюку, який власним горбом, власною працею почав громадити свої десятини і якому нелегко відмовитися від них, але й нелегко підняти обріз на бідняцьку владу, — як приватна власність роз'їла його душу, отруїла його свідомість. Він ладен убити дитину, яка зірвала яблуко з його саду: «некуповане яблуко, — каже Свирид, — тобі стало дорожче дитячої крові». Та й сам Супрун, із жахом бачачи, як син його, навчений друзями-куркуленками, ладен за свій клапоть землі зарізати першого-ліпшого, кричить. «Ти звідки, падлюка, знаєш, що таке земля і чи дорожча вона за кров?» Ні, найдорожче в світі — це людська правда, людське життя, людська кров, коли вона пролита не за те, щоб зубами втримати свій наділ, а за всю землю, щоб на ній розквітло життя народу, його добробут, його щастя. І не можна забувати тих, хто пролив на цій землі кров за те, щоб вона, ця земля, навіки належала нам. І тримати її в руках треба міцно, щоб не лилася марно людська кров, бо вона ж не водиця, а життя людське. Так смислове збагачення, смисловий ріст слова плекає, підготовляє, виносить на по-

верхню глибоко гуманістичну ідею твору, втілену в афористичній назві.

Ведуче, опорне в смисловому значенні слово має певне самодостатнє образне значення, не тільки підкоряється контекстові, а й активно творить його. Іноді навіть раптом знайдене слово служить певним поштовхом для творчої роботи уяви, стає ніби зерном задуму — можна знайти багато подібних свідчень у спостереженнях письменників над своєю роботою. Назва твору, наприклад, найчастіше виникає в самому процесі художнього думання і являє собою не додаток до задуму, а частку цього задуму. Вона не просто виростає з усієї системи твору, а є одним із чинників, що організовують цю систему. Так, назва здебільшого входить в образний організм твору в Коцюбинського, підкреслюючи узагальнення, настроюючи нас на певний лад. В новелі Коцюбинського «Persona grata», написаній після «Він іде!», продовжує жити безжалісний і всемогутній він, той, хто спрямовує темну звірячу силу погрому, хто змушує Лазаря стати катом («не сокира рубає, а той, хто її держить») — цей сильний, місткий, виплеканий свідомістю героїв алегоричний образ царату. І Коцюбинський загострює свою алегорію, робить її зримою і конкретною, наснажує революційним пафосом найвищого емоційного напруження:

«То «він» скаже: забий — і становлять стовп, ведуть до нього людину, жандар приходить по Лазаря, а Лазар накладає на шию мотузку. Немов павук гладкий, окатий, сидить в павутинні і стежить, чи не літає муха... Йому здавалось, що зло сидить в одному місці, простяга звідти руки на усі боки і все ворушить. Що, коли б отак підійти, узяти в пригорщу зло і здушити, всі б руки опустились безсилі, і перестав би будити його по ночах жандар...»

При філологічному, «повільному читанні» твору («наукою повільного читання» називав філологію академік Л. В. Щерба) «чуття всезагальності» дає можливість в найменшому дробу поетичного тексту побачити дух, ідейний задум цілого.

Контекст — це поняття стосується не лише сполучення слів, речення. Художній контекст включає в себе і інші, ширші й різноманітніші поняття і розуміння.

С. Ш. Чагдуров у вищезгаданій книзі розрізняє такі типи контекстів у художньому творі: мінімальний (словосполучення, окремий розгорнутий вислів), максимальний (ідейно-смислова перспектива твору і художньої індивідуальності автора) і надконтекст — контекст епохи.

Всі ці типи контекстів взаємодіють, творять ту складну систему понятійних і образних зв'язків, яка живе в художньому творі і в яку включається слово із своїм значенням.

Візьмімо найбільш віддалений, найважче вловимий з них — контекст епохи (куди входять соціально-історичні умови, літературна обстановка і т. д.). Він, без сумніву, накладає відбиток на значення слова, активізує його художні можливості, обумовлює зміст асоціацій, характер поетичної інтонації тощо. Значення надконтексту всебічно показано, наприклад, у книзі В. Тимофєєвої «Мова поета і час», яка виявляє глибокий зв'язок між поетичною мовою Маяковського і художнім мисленням епохи. «Метафоричні образи Маяковського, — відзначає зокрема дослідниця, — відбивають не лише властивий його поетичному стилеві розмах образних асоціацій, але й зміну уявлень про масштаби дії поезії, про її місце в житті суспільства», «дух часу, той

погляд на речі, в основі якого лежав один критерій: ставлення до боротьби за соціалізм»[1].

Цікава з цього погляду також книга Л. Борового «Путь слова», де автор переконливо і всебічно показує смислову еволюцію слова в залежності від історичних змін у суспільстві, від «надконтексту» епохи.

Дослідник художнього твору, звертаючись до слова, обов'язково враховує всі ці контексти — від найвужчого, конкретно-словесного до найзагальнішого ідейно-естетичного. І не стільки перший (врахування першого «словесного» контексту — вимога елементарної філологічної грамотності), скільки другий. Сміливо підкоритись владі художнього цілого, мати на оці «максимальний контекст» твору — без цього неможливий літературознавчий аналіз художньої мови. Яка б конкретна мета не стояла перед дослідником мови — без відчуття сили і вимог «максимального» контексту його висновки будуть неповними і однобічними. Так, архітектор під час праці над проектом, розробляючи контури вікна і розміри колони, завжди бачить внутрішнім зором всю будову в її цілісності.

Силу максимального художнього контексту, його владу можна дуже яскраво помітити на такому, наприклад, явищі. Відомі класичні випадки неправильностей, граматичних неузгодженостей в мові письменників-класиків (Пушкіна, Толстого). Але ми їх часто не помічаємо, а іноді вони навіть набувають якоїсь особливої привабливості. Все рятує сила контексту. Окреме слово, слово «в собі» ніби не існує для нас або, заражаючись загальним звучанням «великого» контексту, видається нам тут по-своєму правильним, доцільним і навіть необхідним.

---

[1] В. В. Тимофеева, Язык поэта и время, стор. 203.

Колись один із читачів з обуренням писав до «Литературной газеты» про стилістичні огріхи в творах Олександра Гріна. І справді, письменник часто «грішить» проти усталених, звичних мовних норм. «Потрясение ужаса», «он поступил внушительно непонятно», «замкнутый образ жизни Лонгрена освободил теперь истерический язык сплетни» («Алые паруса») і т. д. — все це суперечить мовно-стилістичним нормам. Але в загальному контексті творів Гріна ми цих неправильностей не помічаємо, вони якось не вносять стилістичної дисгармонії. Дивні сполучення різних за лексичними джерелами, за емоційним забарвленням слів, незвичні відношення між ними дуже в'яжуться із загальним примхливим світовідчуванням письменника, з тим незвичайним напівфантастичним світом, в якому живуть його герої, де порушено реальні пропорції в зображенні і зливається те, що в житті існує окремо, де фантастичне узагальнення поєднується з глибокою психологічною правдою і чистотою характерів.

Та й взагалі в поезії, в художній творчості словесні форми, не зовсім звичні в повсякденній мові, сприймаються як природні, закономірні, зрозумілі. Це не значить, що ми маємо справу з якоюсь особливою, «чужою», «іноземною» мовою, із своєю граматикою і синтаксисом. Ні, тут діють закони, характерні для мови взагалі. Але поет у пошуках все нових і нових барв слова, смислових відтінків активізує деякі незвичні форми, оновлює старі, творить нові. Таке слово відразу насторожує нашу уяву, мобілізує нашу увагу, звичайно, коли воно відповідає «максимальному» стилістичному контекстові, а не штучно сконструйоване для ефекту.

При аналізі художньої мови не можна не бути чутливим до цих незвичних, незатертих слів, не прагнути розкрити міру їх доцільності, причину їх виразності —

в цьому ж полягає один із секретів емоційного впливу поезії. Адже ж стерильно правильна мова буває такою мертвою, безбарвною, як дистильована вода.

«Барвне», «багате» слово не обов'язково є якимсь складним поетичним неологізмом або породженням дивних екзотичних асоціацій ідей. Це може бути найзвичайніше слово, але саме в цьому контексті воно спалахує раптом яскравим світлом. У ньому сходяться різні смислові відтінки, асоціації, контрасти — воно на місці, воно необхідне. В художній мові, завдяки могутній владі підтекстів, додатковим значенням, які народжуються в контексті, слово стоїть трішки над буквальним значенням. Воно повністю здійснює здатність давати переносні значення, збуджувати узагальнюючу думку, бути провідником загального задуму.

Йоганнес Бехер писав: «Ліберман, здається, сказав: «Щоб намалювати яблуко, яке лежить на столі, його треба малювати так, ніби воно висить на один міліметр над столом». Ця вказівка на один з найважливіших принципів реалістичного методу означає не що інше, як те, про що говорив ще Гете, думку якого я неодноразово... повторював: треба піднятися над природою, щоб не виявитися нижче її, причому я хочу звернути увагу на цей один міліметр. При найменшому перевищенні яблуко буде вже не лежати на столі, а ширяти в порожнечі, і стіл теж позбавиться своєї «несучої яблуко» реальності і стане порожнім, позбавленим смислу словом» [1].

Щось подібне бачимо і в художній мові. Так — на «один міліметр» над буквальним значенням — стоїть і слово в художньому творі. Ми завжди ладні — при-

---

[1] И. Бехер, В защиту поэзии, Изд-во иностранной литературы, М., 1959, стор. 223 (підкреслення автора. — *М. К.*).

родно і вдячно — сприйняти художнє слово не буквально, не емпірично, вбачати в ньому якийсь образний висновок і т. д. Метафоричність, гіперболи, підтексти тощо ніби підносять художнє слово. Народжується інша, вища поетична конкретність слова, завжди готова вилитися за межі буквального значення і влитися в загальний контекст. Це відчуває кожен, хто розуміє поезію як мистецтво слова, бо, можливо, саме в цій здатності стати над буквальним значенням і є те, що ми називаємо поетичністю.

Ми легко, природно сприймаємо гіперболу, поетичну умовність слова, відчуваючи необхідність для поезії, художню правдивість цієї «небуквальності».

Ми розуміємо і Лесю Українку з її неспокоєм:

В довгу, темную нічку невидну,
Не стулю ні на хвильку очей,
Все шукатиму зірку провідну,
Ясну владарку темних ночей;

і Тичинівське:

Вдарив революціонер —
Захитався світ!
Як вмирав у чистім полі —
слав усім привіт;

легко «пробачаючи» явне перебільшення, відчуваючи правдивість цих алегоричних гіпербол, піднісшись над буквальним значенням слова...

Ніколи не можна заздалегідь визначити, так би мовити, міру поетичності слова, його здатності до художнього зображення і вираження. Адже ж кожне слово може втратити своє «сухе», буквальне значення, пережити гостру поетичну трансформацію.

Що не шпала в насипі, що не гвинт, не цвях —
Ближчає, коротшає до Комуни шлях!
Мірся кілометрами, далеч степова!
Тисяча чотириста сорок два! —

в такому дзвінкому рефрені підкреслює В. Мисик довжину Турксибу у вірші «1442 км Турксибу», і це вже не просто цифра, число — воно стає ніби символом сили, широти наших звершень, діючи всім звуковим і смисловим комплексом, ніби карбуючи в бадьорому маршовому ритмі крок трудових загонів до Комуни.

Кожне слово, кожна стильова інтонація мають своє місце в поезії — відповідний контекст доводить їх художню повноцінність. Давно вже відійшли в минуле ті часи, коли пуристи і естети намагалися якось обмежити поетичний словник. Могутній розвиток демократичної реалістичної літератури змів усі апріорно встановлені канони, і в літературу ринула широким потоком мова розмовна і публіцистична, мова вулиці і мова науки, слова найрізноманітніших емоційних відтінків. Всі вони стали своїми, необхідними, вагомими в художньому світі Некрасова і Маяковського, Толстого і Леонова, Шевченка і Франка, Тичини і Стельмаха. Справа у тій необхідній ідейній гармонії з контекстом у широкому всеосяжному розумінні, яка доводить право на художнє існування того або іншого слова і визначає його місце в поетичній дійсності.

Брати слово в його поетичній динаміці, бачити за буквальним значенням смислову перспективу контексту — це ті «ази» дослідницької майстерності, без яких розкриття словесного єства художнього задуму неможливе.

Влада контексту і активність слова

Дві людини разом сильніші однієї більше, ніж вдвоє. Так само і слова, об'єднані в художній контекст, одержують нову силу. Часто ми сприймаємо не безпосереднє значення одного або кількох слів, а якесь нове зна-

чення, яке стоїть за словами. Тут на перший план виступає не «мова слів», а «мова» образів, узагальнень, ідей.

Те, що художній образ завжди використовує словесну мову як матеріал, ще не означає, що смисл образу завжди і повністю збігається із смислом мови в його синтаксичному і граматичному зв'язку. Маючи стосунок до художньої форми, мова набуває нових позасинтаксичних і позаграматичних якостей.

Це можна простежити на багатьох мовно-художніх явищах, і особливо яскраво на явищах ідіоматики, на звичайних усталених у мові ідіоматичних зворотах, в прислів'ях, цих маленьких елементарних «художніх творах». Образний висновок, захований у прислів'я, переростає свій словесний зміст, ніби відокремлюється від безпосереднього словесного вираження і несе, поширює свою образну мораль все далі, розповсюджуючи її на все нові й нові сфери.

Коли ми говоримо «яка яблунька, такі й яблука», то маємо на увазі, звичайно, не яблуню. Тут «оголено» виступає основний смисл, основна ідея: які батьки, такі й діти і т. д. Існує багато різних прислів'їв, де за допомогою різних слів, різних понять, різних зіставлень передано той самий основний алегоричний зміст:

«Яка трава, таке й сіно»; «яка пшениця, така й паляниця»; «яка грушка, така й юшка»; «яка прядка, така й нитка».

Сприймаючи кожне слово буквально, ми не зрозуміємо прислів'я або зрозуміємо лише частково. Наприклад, англійський ідіоматичний вираз «That is a horse of another colour» (букв. *це кінь іншої масті*) означає «це інша справа».

Думка, яка ніби відділилася від слів і живе самостійним смисловим життям, виступає особливо яскраво

при порівнянні тотожних за своїм образним змістом прислів'їв у різних мовах:

«Видно птицу по полету» — «видно пана по халявах» — франц. «au chant on connait l'oiseau» (*по співу пізнають птицю*); «вовки ситі і вівці цілі» — франц. «ménager la chevre et la chou» (*зберегти і козу, і капусту*); «народитися в сорочці» — англ. «with a silver spoon in the mouth» (*з срібною ложкою в роті*)—франц. «être né coiffé» (*народитися зачесаним*); «схожі, як дві краплі води» — англ. «as like as two peas» (як дві горошини). Об'єкти порівняння, а значить і слова, різні, а образний, смисловий зміст порівняння однаковий.

Іноді прислів'я-ідіоми побудовано за зовсім різнинними, ніби несумірними мовними принципами: в одній мові констатуюча сентенція, в другій — якась образна деталь, іронічне спостереження тощо. Російське «На всякого мудреца довольно простоты», відповідає англійському «Every man has a fool in his sleeve» (*кожен має дурня в своєму рукаві*).

Творча сила контекстуального сполучення слів народжує нове значення, яке стоїть за словами і над словами — те, що ми називаємо «затекстом». Але яка ж тоді роль слова як такого в його конкретній смисловій граматичній визначеності? Може скластися враження, ніби в цих явищах слово, словесна оболонка не значить нічого, що вона «зникає», як тільки ідіома одержить своє образне буття. Це не так. Різне смислове наповнення слова, навіть різні конструкції речення, різні граматичні форми слова обов'язково вносять якісь більш або менш відчутні смислові відтінки, інше забарвлення, по-різному конкретизують думку.

Різні слова, різні поняття, що доносять «мораль»— «яка яблунька, такі й яблука», — дуже близькі за своїм образно-емоційним змістом. Вони майже тотожні,

але все-таки щоразу до загального образного висновку, завдяки різному словесному вираженню, додається якесь конкретне враження: нитки, що тягнеться від одного клубка (яка прядка, така й нитка), добірного пшеничного зерна і рум'яної паляниці (*яка пшениця, така й паляниця*). Звичайно, не можна розуміти цього спрощено і грубо: сказав прислів'я — і перед очима намалювалась виразна чітка картина. Ні, все це відбувається непомітно і внутрішньо, але, безсумнівно, за кожним словом стоїть якесь конкретне поняття, що збагачує і конкретизує загальний образний висновок.

«Схожі, як гвіздок на панахиду» — тут зіставляються абсолютно несумірні речі. В англійському відповіднику — «like as chalk and cheese» (*схожі, як крейда і сир*). Гвіздок і панахида — абсурдне сполучення різного роду понять, в яких нема ні грана схожості. Сир і крейда, можливо, чимось і схожі (колір, форма), але вони несумірні. Тут безперечно з'являється якийсь новий поворот значення.

Граматична форма слова, певна синтаксична конструкція прислів'я також впливає на образний зміст. Імперативне українське і російське «Вік живи — вік учись» — і спокійний констатуючий тон англійського «Art is long, life is short» (*мистецтво, уміння, наука — довгі, життя — коротке*). А в іншому англійському відповіднику «Live and learn» (*живи і учись*) зникає момент підкреслення тривалості, «вічності» цього процесу.

А що й казати про ті додаткові емоційні відтінки, які вносяться іншим словом, іншою його формою, іншим словосполученням (порівн., наприклад, російське «задирать нос» і українське «кирпу гнути»).

Немає «оголеного» змісту, нове слово-значення кожного разу додає якихось конкретних неповторних відтінків. У цьому й причина такого багатого і різноманіт-

ного словесного оформлення одних і тих самих афоризмів.

Отже, перед нами відчутно постає діалектична єдність явищ, ніби протилежних. З одного боку — влада контексту, відрив від буквального значення слова на широкі простори образної думки. З другого — сила слова, кожного його нюансу, кожної його формальної смислової «дрібнички». Цю єдність можна простежити в багатьох художніх процесах, зокрема при перекладі.

Один із кращих радянських поетів-перекладачів М. Заболоцький у своїх афористичних «Замітках перекладача» писав: «переклад художнього твору не є перекладом слів» [1]. Це вислів фігуральний, бо живий матеріал як для письменника, так і для перекладача,— це слово, мова; але він, безперечно, має сенс. Перекладач відчуває труднощі, насамперед, у шуканні адекватної думки, а не адекватного слова. Загальновідомо, що правильно перекладені слова ще не дають автоматично вірності і повноти образу. О. Кундзич дотепно критикував манеру поганих перекладачів «ставити творчий процес догори ногами: перекладати слова з метафізичною надією, що з них механічно складеться той самий образ» [2].

Щоб передати чарівність поезії, її «душу», перекладач повинен брати твір «в його динамічній повноті» [3], тобто мислити якимись одиницями, крупнішими від слів... «Іноді треба віддалятись від слів оригіналу навмисне, для того щоб бути до нього ближчим», — пи-

---

[1] «Молодая гвардия», 1959, № 3, стор. 198.

[2] «Мастерство перевода», «Советский писатель», М., 1959, стор. 23.

[3] Там же, стор. 262.

сав Гоголь[1]. Пушкін бачив завдання перекладача в тому, щоб «перевиразити» твір. У поганого перекладача гине синтагма, інтонація, гине, врешті, образ — залишаються тільки слова в їх загальних словникових значеннях. Але ж слова однієї мови дуже рідко покривають всі значення слів іншої мови, практично — ніколи. Тут до основного значення підключається і інтонація, і певні смислові наголоси, і емоційні оцінки.

Хороший перекладач зсередини відчуває хід авторських ідей, схоплює авторську образну думку, а вже потім приходять відповідні слова. Ці процеси, звичайно, не різняться в часі: спочатку з'являється якась «чиста» думка, а потім її одягають у слова. Ні, це відбувається одночасно, адже думка народжується в слові. Іноді мистецтво перекладу порівнюють з мистецтвом актора. Це порівняння, звичайно, дуже приблизне. Точне воно лише в тому розумінні, що перекладач, як і актор, одухотворює «готове» слово. Ненавидячи порожню декламацію тексту, Станіславський часто з гіркотою говорив акторові: «Все забули. Вимовляєте слова і тільки слова...» Так, перекладачеві, як і актору, потрібні «не тільки слова»...

В сербських епічних піснях поширене порівняння «мов гадюка, зашипіла», воно часто застосовується до дівчини і не має ніякого негативного відтінку. Це пов'язано з відомою легендою про перетворення дівчини в гадюку, і в свідомості народу це «вмонтовується» в образ дівчини, дає стійку характеристику. Але коли зберегти дослівну точність у перекладі українською мовою, то образ неминуче викличе в нас тільки негативні асоціації. Недарма і М. Старицький, і М. Рильсь-

---

[1] Н. Гоголь, Полное собрание сочинений, Изд-во АН СССР, М., 1940, т. 10, стор. 312.

кий, перекладаючи сербський епос, послідовно змінюють це порівняння на «закувала, мов зозуля сива». Леся Українка в передмові до своїх перекладів єгипетських пісень переконливо доводила, що дух оригіналу відчувається і передається в формах, властивих творчості того народу, для якого перекладається.

Існували теорії абсолютної неперекладності твору з однієї мови на іншу (В. Гумбольдт, Фет). Перекладача на кожному кроці чекають труднощі в перекладі неповторних образів, афоризмів, каламбурів тощо. Але зараз наша теорія перекладу обстоює, так би мовити, абсолютну «перекладність» (хоч і це треба розуміти умовно). Будь-яку думку, будь-який образ можна передати засобами своєї рідної мови. Ми маємо безліч прикладів глибокого осягнення логіки і образної системи одного народу іншим за допомогою перекладу.

Все це безсумнівно. Необхідно, щоб, насамперед, «внутрішнє життя» (за словами Бєлінського) оригінального і перекладеного вислову відповідали одне одному. Це істини, що стали вже для нас азбучними. Але при частому їх повторенні мимоволі дещо принижується значення слова. Адже «внутрішнє життя» думки і образу поетичного виявляються лише в слові, і, перефразовуючи наведене вище висловлення М. Заболоцького, можна сказати, що переклад є таки перекладом слів. Слово як таке всіма своїми смисловими і граматичними відтінками найрішучіше впливає на думку. Чисто словесні форманти, порядок слів, звуковий лад часто і створюють той неповторний колорит образу, який непомітно руйнується при перекладі, навіть найточнішому. Певна неперекладність — все-таки лишається...

Одним образним «підтекстом», «затекстом», «духом» образу не можна обмежитися. Адже ж він кожного разу пов'язаний з певними, визначеними словами, а зна-

чить і з визначеними поняттями. Ось чому К. Чуковський виступав проти того, щоб обов'язково заміняти в перекладі іноземне прислів'я російським еквівалентом. Адже ж це прислів'я пов'язане з певним національно-історичним побутом, з національним ладом мислення, і «замінити іспанське прислів'я російським — це все одно, що картину Гойї перемалювати на рєпінський кшталт» [1].

Словесна деталь, дрібний граматичний показник може змінити все значення образу («садок вишневий коло хати» — це не «вишневый садик» одного з російських перекладів). Виявляється, наприклад, що категорію роду не завжди можна переносити з одної мови в іншу. Виявляється, що рід слова може зцементувати цілий образ, обумовити його характер.

Пушкінське

У ночи много звезд прелестных,
Красавиц много на Москве,
Но ярче всех подруг небесных
Луна в воздушной синеве,

звучить у перекладача Максима Рильського, як

Зірок багато єсть у ночі,
Багата на красунь Москва,
Але найбільше вабить очі
Срібляста зірка ранкова.

Невідповідність роду російського *луна* і українського *місяць* змусила перекладача шукати іншої предметної основи образу.

З цього приводу варто ще раз згадати відомі спостереження Рильського-перекладача:

---

[1] К. Чуковский, Искусство перевода, «Academia», М.—Л., 1936, стор. 80.

«У поета Шарля Ван-Лерберга є твір — «Дощ», у якому дощ дається в образі прекрасної жінки в струмистій одежі, осипаній перлами і смарагдами. Чому жінки? Тому, що по-французьки слово «дощ» жіночого роду. Що ж має робити російський перекладач цієї речі Валерій Брюсов або що мав робити я, перекладаючи свого часу цей вірш українською мовою? Ясна річ, що довелося замінити образ, дати замість прекрасної жінки прекрасного юнака, бо «дощ» і «дождь» — чоловічого роду. Так само чеховський «красавец тополь» в українському перекладі неминуче переробляється на «красуню тополю». Лермонтовська «Сосна» — геніальний переспів, але саме переспів. У Гейне одне дерево чоловічого роду, а друге — жіночого: отже маємо символ любові. У Лермонтова сосна і пальма — жіночого роду, маємо символ дружби» [1].

В сербській пісні «Смерть матері Юговичів» мати звертається до руки свого забитого сина.

Моја руко, зелена јабуко!
Гдје си расла, гдје л'си устргнута?

М. Старицький переклав:

Моя ручко, яблунятко красне.
Де ж росло ти, де тебе зірвато?

Основне в образі передано точно, але невідповідність роду двох слів, що зіставляються в порівнянні (*ручка* — жін. рід, *яблуко* — середн. рід), розхитує образ. Відчуваючи це, М. Рильський перекладає:

Ручко мила, грушко недоспіла,
Де зросла ти, де тебе зірвали?

---

[1] «Літературна критика», 1937, № 1, стор. 86—87.

Тут невідповідність роду усунуто, але з'являється інша, глибша невідповідність. Рука-яблуко — узагальнений фольклорний образ, коріння якого сягає в глибини сербської народної символіки[1]. Яблуко у сербів — конечний весільний подарунок молодій від молодого. І тут асоціація із шлюбною символікою відповідає всьому художньому задуму вірша: «зелене недоспіле яблуко, що зросло у матері на лоні і зірвате на Косовім рівнім». Символічність зникла при заміні слова. Таку велику смислову індукцію може викликати звичайна мовна категорія.

Слова з української народної пісні «Ой там збиралась бідна голота до корчми гулять» А. Глоба переклав: «Ой собиралась голь да босота по корчмам гулять». Вже не говорячи, що «бідна голота» — це не «голь да босота», сама множина «по корчмам», замість конкретності однини «у корчму», як помітив М. Рильський, створює «враження якогось дикого, стихійного, повсюдного розгулу»[2].

Іноді перекладач замінює одне конкретне, точне слово описовим зворотом, додає від себе, пояснює, розріджуючи образ, думку. В такому перекладі стерто індивідуальність образного мислення письменника. Так переклав Бальмонт Шеллі, надаючи його творам невластивих мужній лірі Шеллі сентиментально-символістських туманностей (у результаті в перекладах вийшов не Шеллі, а «Шельмонт», як дотепно зауважив К. Чуковський).

Одне штучне, невдале слово відразу насторожує, руйнує ціле враження. Певна конструкція, повтор, по-

---

[1] Див. М. М. Павлюк, Художній переклад епічної формули, «Радянське літературознавство», 1960, № 6.

[2] «Дружба народов», 1952, № 1, стор. 147.

рядок слів, збережені при перекладі, несуть смислове навантаження, допомагають зберегти найтонші нюанси думки, обумовлюють адекватність перекладного образу образу оригінальному. У Лесі Українки в «Ритмах»:

Вражайте, ріжте, навіть убивайте,
Не будьте тільки дощиком осіннім.
Палайте чи паліть, та не в'яліть!

В перекладі М. Брауна:

Сражайте, режьте, даже убивайте,
Не будьте только дождиком осенним.
Сжигать, гореть должны вы, а не тлеть!

У Лесі Українки форма наказового способу підкреслює активність дії, її спрямованість на об'єкт, закличність. Не «гореть должны», а «паліть», не «тлеть» самі, а «в'яліть» — знову актив, а не пасив.

У Франка:

Най будуть щирі, щирі, щирі!

«Лісова ідилія».

В перекладі М. Длигача:

Пусть правде, правде, правде служат!

Конструкцію тут дещо замінено, але повтор збережено, і він доносить до нас емоційне звучання заклику, торкається при сприйнятті перекладу тих самих струн, що й при сприйнятті оригіналу.

Er hat uns geüfft und gefoppt, und genarrt.

(Гейне, «Ткачі»).

У перекладі М. Терещенка: «Він нас занехаяв, він нас обдурив». У Первомайського: «Він нас обійшов, обділив, обдурив!» Збереження повтору цієї скромної

частки дало можливість думці зазвучати, як в оригіналі.

Ось два уривки з різних російських перекладів «Річарда III» Шекспіра:

Убиты
Супруг и сын мой Ричардом. Ты также
И Ричарда, и Эдварда лишилась,
Сраженных тем же Ричардом.

Эдвард, мой сын, был Ричардом убит,
И Генрих, муж мой, Ричардом убит,
И твой Эдвард был Ричардом убит,
И Ричард твой был Ричардом убит.

Збереження конструкції — збереження образного задуму. І навпаки, нехтування нею призводить до збіднення, знекровлення думки і образу, до загальщини.

Якщо при перекладі вірша Франка «Земле моя...» не буде збережено конструкції першого катрену або не знайдено якоїсь побудови, адекватної за силою виразності —

Земле моя, всеплодющая мати,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бою сильніше стояти,
Дай і мені, —

коли на початку виділяється найзначиміше слово, коли на ньому робиться смисловий, інтонаційний наголос, коли вже саме сполучення, виділення цих слів виражає думку автора, — то щирий, мужній образ Франка обов'язково втратить якусь частинку своєї сили і виразності.

Порушено смисловий відтінок — і образ може змінитися докорінно. «І вгледіли айстри, що вколо — тюрма» (з вірша О. Олеся «Айстри») зазвучало в перекладі П. Карабана так: «И астры увидели рядом тюрьму».

Прислівники різні, хоч і близькі за значенням — і непоправно зникла алегоричність образу Олеся, з'явилась конкретна тюрма, скоріше навіть будинок тюрми, розташований поряд з тим місцем, де цвіли айстри. І образ знищено.

Порушення одного образу веде до порушення стилю. У билині «Исцеление Ильи Муромца» кілька разів повторюється словосполучення «калики перехожие». П. Грабовський в одному випадку перекладає його «два старчики йдуть мандруючи», а в другому «старчики ви мандровані». Так само епітет-прикладку «крестьянский сын» (Ілля Муромець) Грабовський перекладає то «хліборобський син», то «хліборобенко». Таке урізноманітнення мови не можна вважати вдалим, бо воно порушує стиль билини, однією з прикмет якого є застиглість повторюваних словесних формул, що пов'язано з незмінністю билинного образу.

Всі ці приклади, число яких можна збільшувати до безмежності, показують активне значення слова, словесної тканини в створенні образу. Поетичний образ створюється в предметній матерії мови подібно до того, як живописний — в матерії барв.

Слово «вростає» в контекст і «проростає» в ньому безліччю образно-смислових зв'язків. За законами смислової індукції зміна в слові породжує і значні зміни в реалізації поетичного задуму.

Слово значно «змістовніше», ніж матеріали інших мистецтв. «Багато таємниць розкриває нам мова, — писав Л. Первомайський, — коли вдивлятися в неї пильним оком, вслухатися в її звучання, — в самій мові у виростанні багатозначних смислів з єдиного кореня є своя глибока і хвилююча поезія...» [1]

---

[1] «Вітчизна», 1956, № 3, стор. 157.

Зовнішня форма слова якось особливо непомітна, злита із змістом, ніби зовсім губить своє самостійне значення. Але це не так. Слово — це не застигла форма, в яку виливається зміст. Слово — це не просто, так би мовити, готовий одяг різного розміру, який добирає собі образна думка. Слово в творі — активне образне начало: «мова не є тільки матеріал поезії, як мармур — скульптури, але сама поезія» (Потебня) [1].

І справді, воно ніби синтезує в собі виражальні засоби різних мистецтв: струнка синтаксична «архітектура», і музика звучання, і словесний живопис. Етимологічна історія слова, історія походження основного і додаткового значень не позбавлені елементів поетичного, художнього мислення: порівняння, аналогії, узагальнення. Шляхи утворення слова-метафори, слова-метонімії перехрещуються із шляхами художнього мислення. Внутрішнє смислове життя слова перекликається з внутрішнім життям художнього образу.

«Вплив кожної дрібнички мови на думку, — зазначав Потебня, — в своєму роді єдиний і незамінний» [2]. Один з учнів Потебні Харцієв, продовжуючи і фетишизуючи погляди Потебні на активну силу слова, твердив, що від граматичних категорій мови залежить і наше мислення. Це думка однобічна — адже тут процес двосторонній: характер граматичних категорій залежить від характеру нашого мислення. Мислення створює граматичні категорії, але вони, в свою чергу, скеровують мислення, в тому числі і образне.

Слова виступають спочатку як об'єктивний зовнішній матеріал художника. Але потім вони стають предметною формою образу, його «плоттю».

---

[1] А. А. Потебня, Мысль и язык, Х., 1913, стор. 171.

[2] А. А. Потебня, Из записок по теории словесности, стор. 167.

Заперечуючи тим, хто дотримується старого порівняння: форма — це оболонка, Флобер писав: «Ні, форма є самою плоттю думки, як думка є душею життя: чим розвиненіші м'язи вашої грудної клітки, тим вільніше вам дихатиметься» [1]. Чим пояснюються одвічні знайомі всім, хто має якесь відношення до художнього слова, «муки слова»? Це муки думки, це процес народження думки.

Письменники-класики часто скаржились на те, що слово безсиле вмістити в собі всю повноту їхнього уявлення про світ. В цьому не можна вбачати лише такого природного для генія незадоволення власним мистецтвом, а й вияв специфіки художнього мислення. Ті внутрішні ресурси, якими мова володіє для створення художньої форми, справді, часто виявляються недостатніми, але художній образ втілюється тільки завдяки їм. Ось чому навіть дрібна мовна деталь може дати відчуття реальності думки, може сприяти її якнайточнішій передачі читачеві.

Письменник відчуває, що досягнути повного адекватного художнього втілення думки в слово важко, ба й неможливо. Достоєвський писав у романі «Подросток», що людина страждає, коли «думка не пішла в слова». Так завжди страждав незадоволений результатами своєї праці М. Коцюбинський, вважаючи, що задум його ніколи не може повністю втілитися в слова («коли б можна було обмежити свою творчість уявою, я був би дуже щасливий») [2]. «Я більше живу внутріш-

---

[1] Цит. за книгою Е. Г. Эткинд, Семинарий по французской стилистике, Учпедгиз, Л., 1960, т. I, стор. 3.

[2] М. М. Коцюбинський, Твори, т. 3, Держлітвидав України, К., 1955, стор. 282.

нім світом, — писав він в одному з листів до О. Аплаксіної, — складним і тонким, що не піддається часто зображенню такими грубими засобами, як слово — і в цьому й моя драма як белетриста. Вічні конфлікти між внутрішнім багатством і зовнішнім убозтвом»[1]. Тургеневу також завжди було важко «дати собі раду» з образами. Л. Толстой писав Фетові про один з його віршів, що цей вірш ясний йому як поетична думка, але зовсім не ясний як твір слова[2].

Вічне невдоволення написаним, вічне шукання того слова — стимул, запорука художньої довершеності. Адже в цьому процесі думка не просто шліфується, вона, так би мовити, додумується до кінця, набуває викінченості, нечіткі обриси задуму перетворюються в струнку образну будову. Робота письменників над рукописом дає безліч прикладів боротьби із словом за думку.

Письменник завжди прагне до максимальної точності синоніму. У варіанті Шевченкового «І мертвим, і живим...» було: мати «благословить дітей своїх добрими руками». В канонічному тексті — «твердими руками». У кожної матері руки «добрі». А от тверді, жилаві, натруджені руки — у багатостраждальної матері-трудівниці, з образом якої асоціювався в Шевченка образ України.

Особливо цікаво стежити за шуканням промовистого, індивідуалізуючого епітета, який робить образ відповідним найзаповітнішим задумам автора. На такий «двобій» з епітетами ставали в своїх рукописах і Пушкін (перед тим, як знайти епітет «взыскательный ху-

---

[1] «Листи М. М. Коцюбинського до О. І. Аплаксіної», Вид-во АН УРСР, К., 1938, стор. 92.

[2] «Толстой о литературе», Гослитиздат, М., 1955, стор. 150.

дожник» у сонеті «До поета», Пушкін перебрав багато інших: тут було і «божественный», і «разборчивый», і «увенчанный»), і Шевченко і Маяковський.

Ю. Яновський писав у оповіданні «Весна»: «Стислість, з якою звичайно оповідається, повинна мати межі, бо часто її позитивні якості можуть обернутися проти неї самої: схема нездатна передати живу тканину слова...» Так, жива тканина слова криє в собі невичерпні можливості смислового уточнення, емоційного впливу на читача. Поет завжди з насолодою припадає до цілющого джерела повноцінного запашного слова.

Що ж таке повноцінні, запашні слова? Це, по-перше, слова, не стерті від занадто частого вживання, свіжі, свої, багатозначні. Чим більше їх знає художник, чим більше таких слів у його творчому вжитку, тим безпосередніше він може викликати образне враження, тим рельєфніші його образи, тим легше образ вкарбовується в нашу свідомість, починаючи «самостійне» життя, ніби відокремлене від життя слова. Завдяки таким словам зображення ніби стає адекватним дійсності. Вони допомагають увібрати живлючі соки дійсності, виживають рахітичні словесні витвори, позбавлені життєвих сил.

Повноцінні, запашні слова — це, по-друге, слова, що відповідають контекстові, адже лише в контексті вони можуть заграти всіма своїми образно-семантичними відтінками, тоді як в інших умовах вони, як рослина в невідповідному грунті, сохнуть і в'януть.

Всім поетам (та й не лише поетам!) знайомою є радість «відкриття» слова. «Перед вами громаддя — російська мова! — писав Гоголь. — Насолода глибока

кличе вас, насолода поринути у всю незмірність її і зловити чудесні закони її...»[1].

Кожна мова має свій колорит, і цей колорит, цей «смак» слова, «вага» і «барви» його активно впливають на зміст твору, розкриваючи у всьому художньому цілому якісь нові грані, нові значення. Гете колись казав Еккерману, що не може більше читати «Фауста» по-німецькому, але у французькому перекладі він здається йому чимось свіжим, новим і дотепним.

«Слова говорять не тільки своїм значенням, — писав С. Маршак, — але й усіма голосними і приголосними, і своєю продовженістю, і вагою, і забарвленням»[2]. Інші слова, інша форма думки — і вона звучить по-новому, як по-різному звучить один і той самий мотив, зіграний або в різних регістрах, або на різних інструментах: на органі або скрипці, на флейті або фаготі. Різний характер звукового і словесного матеріалу дає образові специфічне неповторне забарвлення.

Письменник відчуває слово як дійсність думки, як певну реальність, що вторгається в процес народження образу. Л. Толстой вважав, що простою, ясною і зрозумілою мовою не можна написати нічого поганого: все брехливе стане таким очевидно брехливим, що буде відразу відкинуте, все аморальне стане таким очевидно аморальним, що кожен зненавидить його. Слово мало для нього ніби фізичну відчутність, завдяки якій думка постає як об'єктивна реальність.

Толстому властивою була виняткова чутливість до слова, уміння віднаходити зв'язки між словами, близькими за смислом і звучанням, брати слово в його пов-

---

[1] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. 12, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1951, стор. 126.

[2] С. Маршак, Заметки о мастерстве, «Вопросы литературы», 1960, № 3, стор. 144.

ній смисловій могутності. Грати словом (у хорошому розумінні), відчувати його потаємні смислові глибини умів Горький. Він з пристрастю, з ненавистю, як із живими ворожими істотами, боровся проти слів-потвор, слів-паразитів за слова ясні і багаті, так само, як і Маяковський з його умінням розкласти слово на найдрібніші смислові складники, не втрачаючи водночас відчуття поетичного цілого.

А те невтомне, одвічне прагнення оновити слово, викувати неологізм — це ж шукання шляхів художнього оновлення думки. Письменники завжди борються проти «інфляції» слова, проти його знецінення, породженого штампами, цими словами-«шкаралупками» (Маяковський), в яких лишилася тільки порожня оболонка думки, які втрачають свою життєву силу, линяючи і зношуючись від негосподарського вживання.

В художньому слові немає дрібниць

Мистецтвознавче дослідження художнього твору в його матеріалі, в слові — робота складна і майже ювелірної тонкості, але вона винагороджує зусилля дослідника: перед його очима постає живий організм художнього твору, де кожна клітинка дихає одним диханням із цілим. Відчуваєш найтоншу зміну значення слова, глибинних коливань форми слова в її художній доцільності.

Естетичну доцільність певного синоніма, саме такої, а не іншої форми слова, саме таких, а не інших синтаксичних відношень можна збагнути лише в загальній проекції авторської образної думки.

Художню активність слова ми недаремно намагалися показати на явищах перекладу. Щоб відчути вплив

слова на думку, найкраще брати її в русі, в динаміці: так, при перекладі та сама або близька думка шукає собі різного словесного вираження. Тоді вступають у дію ті відтінки слова, іноді непомітні на перший погляд, без яких думка є неповноцінною. Художню активність слова можна побачити також, штучно створивши атмосферу руху думки в слові, користуючись, наприклад, методом стилістичного експерименту.

Засіб стилістичного експерименту запропоновано О. Пєшковським і підтверджено Л. В. Щербою. Він багато дає для розуміння смислового зрощення слова і думки, слова і образу. При стилістичному експерименті пропонується зміна слова (зміна семантики, морфологічної або синтаксичної форми, порядку слів тощо)— і ця зміна веде до того, що в образі, в художній думці, з'являються додаткові, нові відтінки, що розхитують авторський задум.

Для експерименту стає в пригоді широка синоніміка: і лексична, і синтаксична, і морфологічна. Завдяки експериментові повною мірою виявляються стилістико-семантичні скарби слова, його образні потенції, внутрішньо притаманна йому здатність «розкритися» в образі. Застосовуючи експеримент, можна визначити не лише систему співвідношення мовних фактів, як твердив О. Пєшковський, а й систему співвідношень інших стилістично важливих факторів твору. Експеримент, крім стилістичного, має також і певне теоретичне значення, яскраво демонструючи цілісність твору, взаємопов'язаність всіх його компонентів.

Цікаві, наприклад, експерименти із синонімами. Слово-синонім несе такі відтінки, які часто стають визначальними при творенні «мікрообразу», передаючи саме те, що необхідно для конкретно-почуттєвого відображення моменту, характеру, настрою.

«І саме тоді Савка виставив в двері дві білих у рукавичках руки і ознаймив покірно, що подали обідать» (Коцюбинський, «Коні не винні»). Замінимо виділене слово якимсь іншим синонімом, і враження похитнеться. «Виставив» — за цим словом ціла поза, лакейська, виструнчена, готова до послуг, з виставленими вперед білими рукавичками. Рукавички білі за контрастом до темного, певно, одягу і ця навмисна «виставленість» рук, ця роблена поза стає справді зримою.

«Під човном клекотіло, кипіло, шумувало, а він підскакував і плигав, немов нісся кудись на білогривих звірах» (Коцюбинський, «На камені»). Тут даються дуже близькі синоніми, але всі вони потрібні. Зміни котрийсь — зміст образу залишиться, але зникне його настрій, що створюється нагнітанням однорідних синонімів і обумовлює багатогранність, почуттєву достовірність образу. Так само емоційно забарвлюють образ діалектні синоніми (в мові Стефаника, наприклад), навіть такі, що мають незначну відмінність від літературних норм.

Слово, яке на місці в певному контексті, важко замінити синонімом, бо са́ме це слово, са́ме в такому значенні необхідне тут, вбираючи в себе всі образні соки контексту.

«Золоті від смаги, насунули звідкись, заволодівши її подвір'ям, її водою, затьмаривши без найменших зусиль її саму...» — так у «Таврії» О. Гончара Софія Фальцфейн думає про заробітчанок. Замість «насунули», очевидно, могло б бути багато синонімів, але це слово перекликається з наступним метафоричним «затьмарив»: насунули, як хмара — тут реалізується, зміцнюючи образ, безпосереднє пряме значення метафоричного поняття «затьмаривши». Так синонім своїм до-

датковим значенням активізує смислові обертони й інших слів у контексті.

«До кого ти перелетіла?» — запитує Шевченко свою героїню у вірші «Не кидай матері». І це «перелетіла» збагачує ставлення поета до своєї героїні ще одним відтінком, ще одним ніжним звертанням — пташка. Слово це непомітно активізує попередній контекст, єднається з тою «пташкою», що в гаї вже не співає, яку дівчина «з собою занесла». Так те, незамінимe слово розквітає в контексті.

Словеснообразна деталь не є додатком, орнаментальною «надмірністю», вона живе в контексті, розкорінюється в ньому. Зняти її — і думка щось втратить.

Не лише в поезії, де образ-троп з усією його розмаїтістю смислових зв'язків і асоціацій особливо органічно вплетений у загальну образну тканину, а й в описовій прозі, де він, здавалось би, виконує більш зовнішню функцію, — метафора, порівняння обов'язково живляться соками загального контексту і цементують образну думку.

В «Дорогою ціною» М. Коцюбинського читаємо: «Недобитки січової руїни, хоробріші, завзятіші, не скорились ворогові, звили собі гніздо в Туреччині й возили звідти на Україну, мов контрабанду, палкі заклики у кіш на волю, до січового братерства». Знімемо порівняння «мов контрабанду». Ніби нічого не змінилося, але образ збіднився, «облисів», за дотепним визначенням О. Пєшковського. Адже порівняння збагачує образ, по-перше, своїм основним значенням: «мов контрабанду», значить потайки, таємно. Крім того, воно збуджує в глибині нашої уяви, можливо, не до кінця усвідомлені нами асоціації. Адже з Туреччини, дійсно, возили колись контрабанду, і тут локальна вмотивованість порівняння збагачує образ, розсуває його горизон-

ти. Причому це все процеси внутрішні, тонкі, такі, що не виходять на поверхню, помітні лише при спеціальному аналізі — в цьому й сила їх (в цьому й непомітна активність образної форми).

Форма образного вислову має велике значення. Образне слово дає нам багато прикладів лаконізації цілого описового спостереження. Цікаво, наприклад, поглянути з цієї точки зору на таке явище, як складні епітети. Можна, звичайно, замість «срібноблакитний» (Леся Українка), «синьо-біласта хмара» (Коцюбинський) сказати «блакитний із сріблястим вилиском», «блідосиня аж біласта хмара» і т. д. Значення буде ніби те ж саме, але складний епітет, втілений в одному слові, моментально схоплює цілісне враження, об'єднує всі відтінки в одне ціле, обумовлюючи особливу образну злитість. Таке ж конденсуюче значення має метафора.

Не кожну метафору можна (навіть для експерименту) розгорнути у відповідне порівняння і навпаки. Але якщо й можна це зробити, то ще більше впевнюєшся в тому, що метафора і порівняння — це не просто різні форми одного образу («скорочене порівняння» або «подовжена метафора»), а якісно відмінні явища. Тут шляхи образної думки різні і результати її — також різні.

«Бренькнуло слово, як висока струна» (Коцюбинський, «Фата моргана»). Можна представити цей образ у вигляді метафори — «бренькнула висока струна слова», але письменник порівняльною конструкцією наголошує на звуковій характеристиці, підкреслює, як саме зазвучало слово.

В метафоричній конструкції наголос падає саме на образ: «Придорожні, нагнуті в один бік верби зеленими руками (а не зеленими вітами, неначе руками. — *М. К.*) припадали до Василя» (Стельмах, «Кров люд-

ська не водиця»). Або: «скривавлена маками (а не вкрита червоними маками, неначе залита кров'ю. — *М. К.*) земля» (Коцюбинський, «Він іде»).

Всі ці метафоричні образи вбирають у себе проміжні порівняльні асоціації, конденсують образ, створюють образний акорд. Розвиток тропів в українській реалістичній прозі від Марка Вовчка до Коцюбинського, Головка, Стельмаха має визначальну тенденцію: спочатку зв'язані обов'язковим порівняльним зіставленням метафори все глибше розвивають внутрішньо-смислові асоціативні зв'язки. Для творення образу важливі не лише зміст асоціацій, але і характер їх «зчеплення», об'єднання, певна побудова образу.

Активне художнє значення мають не лише синонімічні відтінки слів або образна лаконізація зображення в слові-тропі, а й кожен складник слова, його граматичний формант, афіксальна частинка, певні синтаксичні форми. В загальному художньому ансамблі кожен чинник мовної форми, який має нібито чисто словесне значення, може виявитись незамінимим, як той гвинтик, без якого вся образна «машина» не зможе працювати ритмічно. Це розуміє кожен справжній художник.

Згадують, що Толстой робив дуже оригінальні вправи з граматичними формами. Він записував, наприклад, всі префікси і шукав, до яких дієслів вони підходять. Так він прийшов до висновку, що дієслово «вести» може вживатися з усіма префіксами. Можна уявити собі, скільки слів і їх форм перебрав він, поки знайшов таке дієслово! Це свідчить про величезну увагу до всіх «гвинтиків» образного механізму слова, про прагнення оволодіти всіма внутрішніми смисловими можливостями його форми.

В цьому розумінні можна говорити про, так би мовити, «поезію граматики», маючи на увазі художню ак-

тивність граматичної форми. Цікаво розробляє це питання Г. О. Винокур у своїй статті «Про вивчення мови літературних творів», вважаючи, що «поняття внутрішньої форми розповсюджується і на галузь граматики» [1].

Образно-смислове значення кожної частинки слова, кожної ніби незначної афіксальної заміни особливо помітне при спостереженнях над тим, як письменник працює над словом.

В одному з варіантів «Сну» Шевченка в описі «диво-цариці» було: «Та ще й на лихо, серде**шна**». У канонічному тексті — «серде**шне**», і ця зміна роду безмірно збільшила глузливість опису, ще більше підсилила зверхність зневажливої народної оцінки.

Письменник у варіантах тексту часто наполегливо шукає іншої синтаксичної конструкції, і це також викликається насущними образними і характеристичними потребами. Сцена розгрому панського будинку з «Фата Моргана» Коцюбинського зазнала таких змін:

«Хома все ще трощив рояль»; «Хома не міг подужати рояля». І нарешті — «Рояль не давався Хомі». Саме ця зміна суб'єкта стала вирішальною і найбільш відповідною характерові сцени, образного контексту, де рояль сприймається не як нейтральна річ, а як сильний, живий, голосний ворог-звір. Активна (у відношенні до рояля) синтаксична конструкція, безсумнівно, допомагає створити таке враження.

В малому, в словесній дрібничці відбиваються закономірності, характерні для всього цілого. Хіба ж у «засиллі» зменшувальних суфіксів у повістях Квітки-Основ'яненка не відбились загальні естетичні вимоги сентименталізму?!

---

[1] Г. О. Винокур, Избранные работы по русскому языку, стор. 251.

М. Калитін у своїй книзі про майстерність В. Маяковського («Слово і думка») наводить багато дуже показових прикладів цього образного значення кожного словесного дробу. Так, у сцені розмови Кускової з Мілюковим з поеми «Добре» Маяковський пише: «Ее волос пожелтелые стружки» — чому не звичне «пожелтевшие»? Ця застаріла суфіксальна форма, справедливо вважає Калитін, відтіняє дряхлість закоханої старенької; поряд з «пожелтелые» природно виникає в уяві «престарелый», «замшелый». Або — «кровать и мечты розоватит восток». Цей суфікс, що відразу ж нагадує такі словотвори, як «белесоватый», «жидковатый», в даному випадку передає таку саму неповноту, неповноцінність якості або дії, яка служить тут засобом іронії [1].

«Поезія граматики» виявляється і в специфічних префіксальних конструкціях. «**Без**людна, **без**водна, **без**лісна земля розлягається навкруги, втомляє зір своїм одноманітним непривітним простором» — це бредуть під палючим сонцем заробітчани в романі Гончара «Таврія», якось особливо гостро відчуваючи свою недолю, свою бездомність. Очевидно, можна тут було вжити якихсь описових зворотів, змінити конструкцію, але уже настирливе повторення однотипних префіксальних конструкцій підкреслює настрій цієї тужливої **без**домності.

Письменники часто вживають субстантивізований епітет на означення матеріалів, форм, кольорів і т. д. — «тиха ласкавість контурів», «зелений оксамит замшілих мурів» (Коцюбинський), «урочистість херсонських лип» (Яновський), «кришталева пишність люстр»

---

[1] Див. Н. Калитин, Слово и мысль, «Советский писатель», М., 1959.

(Стельмах). Скажемо «тихі ласкаві контури», «зелені оксамитні замшілі мури» або «оксамитно-зелені замшілі мури», «пишні кришталеві люстри» і т. д. — зміст ніби той самий, але зникла узагальненість і цілісність образного враження, що досягається подібно субстантивізованою конструкцією.

Мовна граматична «дрібничка» іноді ніби вводить нас в авторський задум.

Вірш Ліни Костенко «На старовинній ратуші». Колись дуже давно зупинився годинник на ратуші. Невідомо, коли; люди, напевно, здивувались спочатку, побачивши, що він не йде, а потім розійшлися і забули про нього,

бо кожен мав по невідкладній справі,
бо кожен має по важливій справі,
бо кожен матиме по спішній справі.

Не звернувши уваги на цю зміну дієслівних часів, не зрозумієш основної думки вірша. Так було, так є, так буде: кожне покоління має свої турботи, воно не може зупинитися перед минулим, старовиною, час зупинився для старої ратуші, але взагалі годинник життя не зупиняється. Так «щасливий вигин слова допомагає розкрити образ, що причаївся в ньому» [1].

В художньому слові немає дрібниць. В образному контексті немає жодної частинки абсолютно нейтральної, кожна може художньо активізуватися в цьому живильному середовищі і виявитись необхідною для всього цілого. І мистецтвознавче дослідження художньої мови спирається на «граматику поезії» і «поезію граматики» як на важливі джерела і тонкі інструменти аналізу.

---

[1] С. Антонов, Слово, «Вопросы литературы», 1963, № 3, стор. 145.

Розділ III

Слово як комплекс

Колись Маяковський у суперечці на тему: «Яке означення є епітетом» зауважив: «А для мене все — епітет». Для справжнього художника «все — епітет», кожне слово несе в собі художній заряд. Недарма Пушкін, захищаючи своє право на вживання дієслівних рим, проголошував:

все готов сберечь я,
Хоть весь словарь; что слог, то и солдат,
Все годны в строй...

«Домик в Коломне»

Так, кожне слово, кожна словесна форма завжди «в бойовій готовності», завжди готові, спрямовані вмілою рукою художника, кинутися в поетичний «бій».

Слово в кожному конкретному випадку обертається певною своєю стороною, певним чином мобілізує і розкриває художні потенції своєї внутрішньої форми. Воно обов'язково і передусім включається в контекст своєю семантикою, образними асоціаціями. Поряд і в єдності із семантикою, використовуються і його звукописно-зо-

бражальні можливості: ритм, евфонія, інтонаційні відтінки і т. д. [1]. Але найчастіше слово в поезії взаємоактивізує свої якості. Воно широко розчиняє всі свої двері і вікна, дихаючи повітрям поезії. «Внутрішня форма виявляється то із звукового, то з образного, то із смислового боку, але це торкається всього ладу слова...» [2].

Природа художньої мови обумовлює специфіку літератури як способу пізнання, як особливого виду відображення дійсності. Слово — носій думки і в цій своїй якості виявляє в прямій і безпосередній формі діяльність розуму людини. Слово здатне виражати наші почуття, йому властива емоційність. Слово звучить, і певний лад мови може надавати поетичному твору своєрідної наспівності, «музичності». Слово означає предмети матеріального світу, їхні властивості, на чому базується здатність літератури, подібно до живопису, викликати в нас уявлення. Завдяки своїм полісемантичним ознакам слово може бути тропом і в цій якості стати засобом художньої зображальності.

Коли замислюєшся над причиною художнього «ефекту» слова, то цієї причини, очевидно, не слід шукати в якійсь одній грані словесної виразності. Поетичне враження створюється взаємодією всіх компонентів. Часто, аналізуючи «художні засоби», їх розглядають відокремлено, ізольовано. Насправді ж епітет часто-густо має метафоричне значення, порівняння виступає в ролі епітета, метафоричні і метонімічні асоціації сплітаються, синекдоха виростає до рівня гіперболи тощо. Лише взаємодія тропів, їх система дає відчуття повноти ху-

---

[1] Цікаві міркування з цього приводу див. у книзі Машбиц-Веров, О поэтике Маяковского, Куйбышев, 1956, стор. 16—18.

[2] А. В. Чичерин, Скрытые силы слова, «Вопросы литературы», 1963, № 1, стор. 80.

дожнього враження. Це походить від того, що слово діє в комплексі, в єдності свого звучання і значення, своєї лексичної визначеності і синтаксичної форми.

Зіставлення різних шарів лексики додає їм нової художньої виразності. Лексичний контраст зливається з метафоричною асоціацією. Синтаксична відокремленість або паралелізм підкреслюють порівняльність. Звуковий повтор підсилює смисл слова. В звуковому або синтаксичному повторі зростає словесний образ. Інтонація зміцнює пряме значення слова, або, навпаки, контрастує з ним. Подібних способів, шляхів взаємодії безліч. Їх не можна заздалегідь визначити. Найважливіше — це тенденція брати слово в комплексі, в діалектичній єдності всіх його елементів.

Абсолютизація якоїсь однієї якості слова на практиці обов'язково веде до однобічного, обмеженого, навіть викривленого розуміння художньої творчості. Так, абсолютизуючи здатність слова до метафоризації, ми шукатимемо в поезії лише примхливого мережива метафоричних асоціацій, забуваючи про художню силу твердого прямого значення. Досліджуючи характер звукопису в поезії, ми повинні «чути» не лише це звучання, а брати слово в усій його смисловій визначеності. Значення, звучання, конструкція допомагають одне одному, взаємозбагачуються, взаємовідточуються. Лише беручи слово в такому єдиному комплексі, можна зрозуміти його справжнє місце в художніх лавах.

Звучання і значення

Письменник, поет уміє слухати слово. Поет загострює виразність звучання, «інструментує» свій вірш, — це закономірно для поетичної музи. Але і в прозі, прос-

тій і скупій на поетичні ефекти, письменник, чутливий до звучання слова, розкошує його дзвінкою гармонією, настроює його відповідно до свого задуму. Навіть такий суворий майстер, як Достоєвський, принципово чужий нарочитим словесним прикрасам, весь час «грає» словом, невпинно шукає ключів до тих відтінків звучання, що збагачують психологічний смисл зображуваного, відкривають нові смислові перспективи, нові риси характеру. А Чехов з його словом-настроєм, а Коцюбинський, прозу якого «чуєш» як поезію-музику?

Якія знаёмыя назвы і словы,
Якая цудовая родная мова!
І ўсё милагучна для слыху майго:
І звонкае «дзе», і густое «чаго» —

так висловив почуття вічного захоплення звучанням рідної мови білоруський поет Пимен Панченко. Справжній поет завжди сприймає слово не лише в його значенні, але і в його звучанні.

Уже саме звучання породжує в поета смислові асоціації. Звукове сполучення пов'язується з певним враженням, настроєм, одержує якусь смислову і емоційну характеристику.

Ці смислові асоціації, що викликаються звуковими, іноді дуже суб'єктивні і не відповідають етимологічним нормам слова, проте «звучання» завжди, хоче того автор чи ні, невіддільне від «значення»; звучання — як щось матеріальне, як значима «плоть» слова. «Росія— яке хороше слово... — говорив Єсенін. — І «роса», і «сила», і «синє щось»... [1] Саме звучання уже натякає на певне значення. Зовсім необов'язкова, звичайно, звукова зображальність слова. Широко відомий приклад із

[1] «Звезда», 1946, № 1, стор. 106 .

записок П. В. В'яземського про те, що італійцеві російське слово «телятина» за своєю милозвучністю здавалося ніжним звертанням до жінки. А В. Некрасов у спогадах про подорож до Італії згадував італійського професора, який, навіть знаючи російську мову, не міг стримати сміху при слові «похороны» ... Природно, що у своїй рідній мові ми не можемо абстрагуватися від смислу слова. Та письменник мобілізує всі можливі звукові аналогії, дає нам по-новому почути знайоме слово, зіставляючи його звучання із значенням, або, навпаки, протиставляючи їх, в залежності від задуму, розкриваючи нові звуко-смислові паралелі і контрасти.

Навіть у найпримхливіших звукових експериментах ми знаходимо прагнення, оновивши звучання, оновити значення. Ним, наприклад, завжди керувався Хлєбников — згадаймо хоча б його «Слово про «ель», все побудоване на використанні слів із звуком «ель», яке має на меті показати все невичерпне багатство, різноманітність значень слів із цим звуком. Інша річ, що іноді ці відповідності в нього були занадто хиткі, суб'єктивні і перетворювались на самоціль, не працюючи ні на який почуттєвий, образний зміст.

Мобілізуючи всі відтінки звучання слова, поет тим самим тривожить його внутрішню форму, підкріплює звучанням смисл, творить «звуковий образ», безвідмовно підкоряючись внутрішній «команді», органічній потребі дати слово в єдності звучання і значення, адже ж лише в цій єдності існує слово.

Важко визначити, щó в кожному конкретному випадку послужило поштовхом для творення художником нової «звукообразної» єдності: звучання чи значення слова. Хтось із дослідників робив цілком імовірне припущення, що саме звучання слова «лілея» підказало

Шевченкові його відому невимовно ніжну алітерацію «л» з балади «Лілея».

Англійський літературознавець І. Річардс у згаданій роботі[1] твердив, що істинний задум твору доходить до нас не через пряме значення слова, а через невловимі канали алітерацій, звукопису, в настрої алітерацій, у своєрідностях порядку слів і т. д. Тут І. Річардс розриває нерозривне. Ніби прямий смисл обов'язково суперечить цим смисловим і емоційним відтінкам, а не підтверджується ними, не зливається з ними. Ніби ніжне враження ласкавого коливання «л» в Шевченковій «Лілеї»:

І заплакала Лілея,
А цвіт королевий
Схилив свою головоньку
Червоно-рожеву
На білеє пониклеє
Личенько Лілеї

якось суперечить прямому змісту цих слів, а не підсилює його!

Не можна протиставляти речі, так тісно взаємопов'язані і взаємообумовлені. І через пряме значення слів, і через алітераційні повтори доноситься до нас смисл і настрій образу.

В рядках з відомого Пушкінського «Буря мглою...»

То по кровле обветшалой
Вдруг соломой зашуршит —

епітет «обветшалой» виконує не лише свою пряму функцію як означення, діє не лише своїм прямим значенням. В певному контексті активізується і його звукова фор-

[1] I. A. Richards, Poetic Process and Literary Analysis, зб. «Style in Language».

ма. В сполученні із словом «зашуршит» він тонко передає, точніше «натякає» на шелестіння соломи на даху. Звучання підсилює значення. Слово одночасно розкриває різні свої художні потенції.

Один із віршів М. Асєєва в останній збірці «Лад» названо «Мед и яд» — тут звукова подібність підкреслює смисловий контраст, що лежить в основі ідеї вірша, і обумовлює афористичність.

Не можна не помітити того очевидного факту, що алітерування одних і тих самих звуків у різних контекстах збуджує в нас різні почуття і настрої. І це, очевидно, походить від того, що «естетично доцільні звукові повтори цементують, оживляють образ-думку саме тому, що вони підсилюють образну силу слів, які несуть головне емоціонально-смислове навантаження [1].

В порівняннях Коцюбинського з повісті «Fata morgana» на зразок «Маланка стала, як стовп» або «Вона стала біла, як біль» використано не лише лаконічність фольклорного порівняння, але також і звукокореневі тавтології, що підсилюють метафоричне порівняння, нагнітають настрій і т. д.

Звичайно, не кожному поетові властива і не в кожному творі і образі наявна витончена, вишукана звукова «гра», оригінальний, широко розгалужений звуковий живопис, свідоме підкреслення словесної омонімії. Але тяжіння до динамічного опанування словом в усьому комплексі, до смислового використання звукових зближень внутрішньо притаманне поезії, належить до її найспецифічніших властивостей.

Вірш Д. Павличка «Датани злобні» гостро публіцистичний, прямо декларативний, без будь-яких словесних

---

[1] Див. М. О. Костенко, Художня майстерність М. М. Коцюбинського, «Радянська школа», К., 1961, стор. 92.

візерунків. Та ось — «змінили враз прокльони на поклони», і відразу ж заграла думка від цього звукового зіставлення, воно дало можливість виявити контраст, художньо лаконізувати думку, надати їй місткості афоризму.

Художньо осмислюючи образ великого вождя пролетаріату В. І. Леніна, Микола Бажан писав:

Встає він — і вождь, і водій, —
Ленін мільйонний встає.

В цих зіставлених споріднених словах — і вождь, і водій — однаковий корінь, близьке звучання, але різні відтінки значення, різні стилістичні регістри, різний «вік» слова. «Водій» — людина, що веде машину, — тобто цим словом підкреслено буквальну конкретність дії. В. І. Ленін веде наш народ, нашу країну, як водій біля свого керма. А «вождь» — це щось значно вище, значно більш узагальнене, і таке звукообразне зіставлення поглиблює як індивідуалізуючу, так і узагальнюючу властивість образу. Це має принципове значення при дослідженні звукообразних зв'язків — побачити, як росте, міцніє, формується образ і думка в звучанні, які нові відтінки з'являються в ньому, як зростає конкретно-почуттєва достовірність і повнота образу.

В поезії М. Бажана дуже часто можна зустріти таке зростання образу в звучанні.

Проходить країна,
Комуна,
Колона —
Вітчизна Ілліча...

Вождю країни,
Комуни,
Когорти —
Сьогодні салют.

(«21 січня»)

Паралельне подання слів (країна — комуна — колона — когорта) уже за змістом своїх порівняльно-

паралелістичних зіставлень має сенс: вся країна, як єдина колона комуністів, як когорта комуністів. Але як безмірно поглиблює ці образні відповідності однотипність звукової внутрішньої форми: комуна — колона — когорта. Якщо відняти її, то сам «оголений» смисл слова створив би необхідне образне значення, але, коли об'єднуються різні художні ефекти слова, наскільки збільшується питома вага образу, його повнота і всеосяжність. Художній образ синтетичний за самою своєю природою, і комплексність слова — одне з її джерел [1].

«Гра» звучання тоді лише стає художньою необхідністю, коли передає «гру» смислових відтінків.

Вірш Леоніда Мартинова «Світ».

Мир велик.
До того он велик,
Что иные писатели книг,
Испытав бесконечный испуг,
Уверяли, что мир только миг,
Лишь мгновение, полное мук...
А иные владельцы земель
Объявляли, что мир — это пир,
Заявляли, что мир — это жир,
Легший складками по животу
Да еще, чтоб смирить нищету,
Разъясняли, что мир — это мор,
Что, число бедняков сократив,
На земле и покой и простор
Обеспечит холера и тиф,
Ибо мир вообще — это тир
Для пальбы по мишени живой
На арене войны мировой,
Но таков ли действительно мир?

---

[1] Цю комплексність слова переконливо ілюструє оригінальними прикладами Л. Боровий у своїй лекції для університетів культури (Л. Боровой, Слово, «Знание», М., 1961).

Поетична ідея вірша здійснюється в основному через перегук звукових і смислових відтінків слова. В цьому — образний стрижень вірша, його художня ізюминка, спосіб словеснообразного утвердження задуму.

Вірш А. Вознесенського «Гойя».

Я — Гойя!
Глазницы воронок мне выклевал ворон,
слетая на поле нагое.
Я — Гойя.
Я — голос
Войны, городов головни
на снегу сорок первого года.
Я — голод.
Я — горло
Повешенной бабы, чье тело, как колокол,
било над площадью голой...
Я — Гойя.

Сильний поетичний образ горя, голоду, смерті — всіх нелюдських жахів війни, сплетених докупи, як в страхітливих капрічос Гойї. Тут не просто звукові повтори для милозвучності або, навпаки, для гострої дисгармонії. У всіх найважливіших для задуму, опорних словах повторюються одні й ті самі звуки «го» — настирливо, настійно, безперервно. Вони психологічно і емоційно підтримують образ, уже в звучанні об'єднують жахливі картини війни з іменем «Гойя» — і цим плекають образ, вирізьблюють його в нашій свідомості. Тут звукообразний задум поета тріумфує, тому що звуковий лейтмотив не суперечить значенню слова, а підсилює його.

Так у звуковому образі народжується образ смисловий. Цим шляхом часто іде думка у М. Асєєва:

И стихи должны такие
быть, чтоб взлет, а не шажки,

чтоб сказали: «Вот — стихия»,
а не просто: «Вот — стишки».

(«Вещи — для всего народа»)

Або:

Что такое счастье? Соучастье
В добрых человеческих делах...

Афористичне звукове зіставлення зміцнює смислові аналогії, породжує образну афористичність: за цими словами постає образ поезії як могутньої незборимої стихії. А поетичне осмислення етимологічної форми слова «счастья» — «соучастья» цілком переконливе з художнього погляду і дає нове поетичне визначення щастя (і дуже глибоке, до речі, бо воно апелює до внутрішньої форми самого слова).

Не лише пряма зображальність звукового живопису створює конкретність образу — в наше сприйняття обов'язково включається настроєвий звуковий супровід (можливо, супровід — не зовсім вдалий, дещо механічний термін для позначення глибинності, органічності звукообразних зв'язків). Та й не лише в сприйняття, але, очевидно, й у творення образу.

Коли стежиш за тим, як росте образ у звучанні, як звучання і смисл підтримують, зміцнюють одне одне, ближчою і зрозумілішою стає психологія творчості поета. Очевидно, поет підкоряється внутрішній потребі, беручи слово в реально існуючому комплексі звучання і значення. Ліплячи за допомогою слова образ, даючи його почуттєву достовірність, поет все в слові підкоряє одній меті.

Іноді звукообразний живопис домінує в художній системі поета. Але дуже часто цей «звуковий супровід» живе у творі ніби непоміченим, доступним лише при спеціальному вчитуванні, не усвідомлений до кінця і

самим автором. М. Рильський, наприклад, за мету собі ніколи не ставить вирішення якихось специфічних звукових завдань, але і в нього щоразу зустрічаємося із витонченими, іноді підспудними звуковими коливаннями, що своєрідно педалізують його настрій, його образний задум.

«Ніч, і вітер віти рве вербові» — цей рядок з «Голосіївської осені» М. Рильського захопить будь-якого найтоншого цінителя звукової словесної гри. Тут і протяжний асонанс звука «і», і «коливальна» алітерація «в», і ефектний звуковий перегук *рве-вер*. І в той же час зроблено це без найменшої нарочитості — ніби на хвилину поет показав нам свою майстерність звукового живопису, якою він користується розважливо, в міру. Цей звуковий пасаж ніби промайнув непомітно, але ні! Він і тут зробив свою справу, створивши певне емоційне і звукове тло для того, щоб показати, як «в снах тривожних мечеться земля».

Художній задум живе у слові, а слово — в звучанні. Ось чому, відточуючи звучання, поет відточує образ.

Художній образ обов'язково несе в собі певну емоційну оцінку. В співзвуччях, в модифікаціях звучання цей емоційний вплив художнього слова, цей емоційний світ твору виявляється чи не найяскравіше. Звукові повтори творять настрій, ніби розкривають нам «душу» образу. Нерозривні із значенням, вони стократ підсилюють і збагачують його.

Звуковий збіг — це ще одна, крім прямої смислової, точка зіткнення різних слів-понять, і її використання підносить, поглиблює художню думку. Говорячи фігурально, слова ніби подають одне одному руки для допомоги.

І справа не в шуканні за будь-яку ціну звукових збігів, а у відчутті їх доцільності, їх обумовленості образ-

ним задумом, їх образної цінності. Це все та ж вимога комплексного підходу до художнього слова, необхідна при цілісному мистецтвознавчому аналізі літературного твору як певної художньої єдності.

«Додаткові» засоби художньої виразності можуть виявитись далеко не «додатковими», взяти на себе основне ідейно-психологічне навантаження художнього образу. І це тому, що слово діє в єдності всіх сво х виразових потенцій, смислових, звукових, інтонаційних і т. д., які служать підкресленню, розкриттю смислових глибин художньо організованого слова.

Про майстерність і характер звукопису, про звукообразні зв'язки, про інтонаційний малюнок поезії і прози написано багато, і тут ми не мали на меті хоч якоюсь мірою охопити все коло питань, пов'язаних з цими проблемами. Хотілося лише ще раз підкреслити принципову важливість комплексного підходу до художнього слова — не абсолютизуючи жодної з його сторін, а беручи їх у взаємодії. Адже у максимальній взаємоактивізації всіх виразових можливостей слова полягає специфіка художньої мови.

Художнє призначення синтаксичних форм

«Струнка гармонія, що з думки вироста»
(М. Рильський, «Сонет»)

«Струнка гармонія» слова виростає з думки, в «стрункій гармонії» поетичного слова художня думка народжується, міцніє, виразнішає. Конструкція мови, структура речення, відношення між словами також не нейтральні художньо, так само працюють на образний задум. Конструкція дає можливість виділити головне,

істотне, підготувати узагальнення, об'єднати різні зображальні деталі, дати художній синтез. Вона має концентруюче значення, активне у відношенні до образної думки, формуючи, вирощуючи її.

Традиційна поетика розрізняє фігури, своєрідні інтонаційно-синтаксичні побудови, що мають специфічне художнє наповнення. В них найчастіше, найочевидніше, з найбільшою легкістю одягається художня думка. Але це не єдині прояви художньої виразності словесної конструкції, вони аж ніяк не вичерпують виразових можливостей, закладених в синтаксичних формах існування мови. Вже сам характер синтаксичних зв'язків між словами, тип речення, місце слова, не оформлені в якісь усталені специфічні конструкції і не «названі» традиційною поетикою, можуть мати естетичне значення.

«В. Виноградов заперечував необгрунтовані, як він вважає, переходи від синтаксису до явищ стилю, — пише О. В. Чичерін. — Звичайно, синтаксичний план і стилістичний — зовсім різні плани, звичайно, лінгвістові ні до чого ті естетичні оцінки, ті «враження», які потрібні літературознавцеві, як хліб. Але зовсім незрозуміло, чому, говорячи про естетичне призначення синтаксичних форм, не слід називати їх синтаксичними формами. Не «змішування різних категорій мови і стилю» відбувається в такому випадку, а літературознавче, точніше мистецтвознавче вивчення мовних фактів» [1].

Розгляд синтаксичної «мікрокомпозиції» образного слова допомагає зрозуміти художню думку, дозволяє зсередини підійти до, так би мовити, «макрокомпозиції» образу. Адже слово, вкладаючись у речення, вступаючи в синтаксичні зв'язки з іншим словом, підкоряється не

---

[1] А. В. Чичерин, Скрытые силы слова, «Вопросы литературы», 1963, № 1, стор. 89.

лише мовним нормам і смисловим законам, а й художнім завданням.

Певне об'єднання або, навпаки, розмежування окремих образно-словесних деталей, певне розташування їх дозволяє якось «спланувати» художнє зображення. Один з найвидатніших теоретиків мистецтва кіно Сергій Ейзенштейн, весь час підкреслюючи спільність у побудові образу між літературою і кіно, бачив, наприклад, у Діккенса (див. статтю «Діккенс, Гріффіт і ми») виділення деталі крупним планом, напливи, монтажне ведення паралельних образів і т. д. І такий «монтаж» можна побачити не лише в Діккенса. Звичайно, під «монтажем» тут мається на увазі не формальне механічне компонування готових елементів, а їх взаємодія, та «струнка гармонія», що «з думки вироста» в процесі творчості. І синтаксична організація окремих елементів мовнообразного малюнка є одним із проявів такого художнього «монтажу».

Синтаксичні відношення слів, синтаксична форма пов'язані із зміною значень, з семантичними і граматичними модифікаціями [1]. В кожному синтаксичному відношенні закладено смислове зерно. Вже певні синтаксичні зв'язки між словами так чи інакше організують художню думку, розчленовують або, навпаки, об'єднують її, обумовлюють закінченість і своєрідність «мікрообразного» малюнка, криють у собі безліч експресивно-смислових наголосів, необхідних для повноти образу.

Це можна простежити навіть у відтінках синтаксичних відношень всередині фрази: «Проти церкви, на не-

---

[1] Цікаві спостереження про залежність значення слова від синтаксичної форми див. у ст. Є. Куриловича «Замітки про значення слова» («Вопросы языкознания», 1955, № 3).

високім згірку, величезний палац світить дверима-вікнами» (П. Мирний, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»). Уявімо собі синтаксичну зміну на ніби природніше «дверима і вікнами», тоді зникне та особлива узагальненість, цілісність враження, що утворюється завдяки цьому об'єднанню в дусі фольклорно-тавтологічної прикладки.

Або інше — «Перехиляюся за стіну і сміюся до дитини. Воно, кучеряве, з нечистим носом, золотить сонцем голі коліна, і, ссучи помаранчу, сміється до мене» (Коцюбинський, «На острові»). Природнішою конструкцією тут була б, очевидно, активна у відношенні до сонця. Але вжита письменником конструкція більш вдало передає безпосередність руху дитини, її позу, готовність підставити свої коліна ласкавому сонцеві, — інша, нейтральніша, стерла б це враження.

Письменники вповні використовують це художнє призначення синтаксичних відношень. Адже це теж «художні засоби», хай не мають вони для себе в поетиці окремого терміну.

В поетичній мові, наприклад, особливо часто зустрічаються відокремлені конструкції. Завдяки відокремленості виділяється основне, конструкція ніби наголошує на чомусь важливому, вказує на деталь або ознаку. «Стояли до самого обрію, пишноголові, стрункі й незліченні...», — так змальовує О. Гончар соняшники в однойменній новелі, зупиняючи нашу увагу, мовби запрошуючи читача зупинитися і поглянути... Важко уявити собі поетичну мову і без інверсії: в логічний лад внутрішніх синтаксичних зв'язків вона вносить елемент «гармонійного безладдя», без якого — неможливе вільне і природне емоційне дихання поета. Відокремленість та інверсія — це певна стилістична закономірність художньої

мови, що надає їй поетичної піднесеності, емоційної наснаженості, інтонаційного багатства.

Такі самі «вигідні» умови для образного увиразнення думки створює категорія безособовості.

А колись... Давно колись-то
Рушники вже ткались
І хустина мережалась,
Шовком вишивалась

(Шевченко, «Хустина») —

нерозчленованість окремих дій, єдність настрою, така характерна для спогадів. Безособові конструкції відтіняють, насамперед, властиву образові узагальненість і підкреслюють єдність і повноту враження: «Бійці, ховаючи голови, висунули самі лише руки і опустили гранати, як у воду. Внизу гримнуло, заревіло і після того довго повзало, стогнучи» (Гончар, «Прапороносці»).

Відчуття художньої активності синтаксичних відношень допомагає зрозуміти своєрідності поетичного мислення, наблизитися до розуміння психології творчості, індивідуального стилю митця.

Необхідне відчуття естетичної доцільності навіть такого простого і природного моменту, як місце слова в реченні. Адже ж із цим місцем слова, з порядком слів пов'язані тонкі інтонаційно-смислові нюанси, не відчувши яких, не зрозумієш думки, з якої виростає «струнка гармонія» слова. В спогадах М. Вержбицького про Єсеніна є дуже цікава згадка про те значення, якого надавав поет місцю кожного слова.

«Одного разу я застав його в пригніченому стані. Він ніяк не міг пробачити собі поганого переносу в рядках:

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа...

— «Лебеда», — говорить він, — повинна була увійти в перший рядок, обов'язково! Але я полінувався... Мені спала на думку така побудова:

Лебеды не мять в кустах багряных,
Не бродить и не искать следа...

Єсенін подумав, потім сказав:

— Також не годиться, — надто великого значення надається «лебеде». Адже головне у фразі — «бродить». Другорядне — бредучи, м'яти лободу. І потім уже пояснення — для чого я це робив? «Искал след»... [1] Це спостереження характерне для психології художньої творчості: письменник справді завжди шукає (більш або менш свідомо) найвигіднішого місця для свого слова, щоб постало воно у всій індивідуальній характерності і обумовленості поетичною ситуацією.

Стилістичними завданнями обумовлені також межі речення. Лаконізація думки в одній фразі або, навпаки, поділ її на кілька має далеко не формальне значення. Речення плекає в собі думку, створює умови для її розвитку, і рамки речення — це дуже часто рамки стилістичні.

Іноді мікрообраз будується так: нагнітання окремих деталей — далі висновок, і все це зосереджено в межах одного речення.

Такі конструкції характерні, наприклад, для творів Яновського і відповідають високій емоційній насназі і повноті образної картини, крупним масштабам образного узагальнення, властивим письменникові:

«Ляснули перші постріли, а Панас уже сидів на тачанці, кружив на всі боки кулемета, Сашко подавав йо-

---

[1] «Звезда», 1958, № 2, стор. 170.

му ленти, тачанки пішли врозтіч, кіннотники розбіглися вмить, «здавайся! кидай зброю! червоні! червоні!» («Вершники»).

«Діти зовсім не плакали, бо були налякані вогнем, який поставав над цілим Хрещатиком, а дорослі голосно ридали й гукали своїх рідних, сльози в них були чорні, бо сажа і попіл літали в повітрі хмарою, і здавалося, що прийшов останній час землі» («Київська соната»).

Так створюється об'єднання в одне ціле різних «кадрів».

«Здається, що ця довга осіння ніч ніколи не скінчиться... Марні надії, даремні сподівання... ніхто не прибуде, ніхто й не думає про те, що тут сидять холодні, стурбовані люди й, як бога з неба, чекають рятунку...» (Коцюбинський, «Дорогою ціною»). Ніч, чекання, тривога — і схвильована уривчастість побудови передає тривожний нервовий настрій, коли думки плутаються, напливають одна на одну. Прийміть три крапки, розділіть речення, і цей настрій зникне.

А ось інша побудова. «Сміх» Коцюбинського. Після страшного вибуху Варвариного сміху Чубинський кинувся на кухню і побачив «ті босі ноги, червоні, брудні і порепані, як у тварини. Дранку на плечах, що не давала тепла. Землистий колір обличчя... Синці під очима...» Тут письменник навмисне розділяє, затримується на одному, другому, третьому, ніби водить указкою, показуючи читачеві те, що, нарешті, зумів побачити його герой.

Прагнення змалювати явище з різних сторін, сконцентрувати ознаки, створити багатоманітне і, водночас, цілісне враження породжує концентрацію в одному реченні численних однорідних дій, ознак, деталей, що створюють динамічну картину: «Весь той різнородний

робучий люд, що снувався, мов мурашки по плацу, двигаючи, цюкаючи, хитаючись, стогнучи, потираючи руки, жартуючи та регочучись — усі зупинилися і перестали робити, мов величезна стораменна машина, котру одно подавання крючка нараз спинить в її скаженім ході» (І. Франко, «Борислав сміється»).

Побудувати інакше — і можна зруйнувати єдність образу цієї складної машини, де одночасно показана і вона вся, і її окремі «гвинтики».

В явищі абзацу теж стикаються дві «одиниці виміру» — лінгвістична і літературознавча. Абзац, крім «типографського» і синтаксичного значення, має ще й «значення певного відносно закінченого уривка літературного тексту, тобто значення літературно-композиційне», а «розділова пауза, продовжуючи виконувати свою звичайну синтаксичну функцію, одночасно... переростає і в момент загальнолітературної композиції» [1].

Так художня активність конструкції виявляється в звичайних синтаксичних побудовах, які, хоч і не виділяються в окремі види «фігур», але від цього не стають менш виразними або рідше вживаними. Їх розгляд вимагає особливої майстерності і тонкості естетичного чуття, бо за звичайністю, простотою часто важко віднайти їхню поетичну якість. А тим часом це теж один із шляхів, яким можна прийти до розуміння причин сили і виразності «простого», «безобразного» слова, «непомітного», «скромного» стилю.

З цього погляду можна говорити і про експресивно-художнє значення розділових знаків. Виділення слова

---

[1] До таких висновків приходить зокрема Т. І. Сильман, аналізуючи структуру абзаца в прозі Лессінга, Гете і Гейне (Т. И. Сильман, Структура абзаца в прозе Лессинга, Гете и Гейне, «Филологические науки», 1961, № 4, стор. 106 і 108).

в реченні багато важить для зримості, переконливості зображення. Увага спрямовується на важливе слово — твориться емоційно-смисловий центр нашого сприйняття.

Немає потреби зайвий раз доводити ту загальновідому істину, що, наприклад, розбивка слів «східцями» у вірші — не примха поета, а важливий стилістичний чинник, що служить увиразненню. І поет вдається до такого виділення слова не лише в тонічному вірші, де це викликано специфічними вимогами ритміки, а й часто в звичайному силабо-тонічному вірші — для смислового і емоційного наголосу.

Вірш В. Бондаря «Дівчина пішла» передає біль останнього прощання:

Дівчина пішла і не вернулась
(Обнялися в серці гнів і щем).
Блискавкою,
криво,
усміхнулась
Ніч і розридалася дощем.

Блискавка, ця крива посмішка грозової ночі, — відразу викликає перед очі криву посмішку людини, яка хоче приховати свої глибоко зранені почуття. І графічне виділення слова «криво» підсилює інтонаційний наголос, створює вузол, в якому сходяться різні асоціативно-емоційні нитки образу.

До речі, на цьому самому прикладі дуже добре помітно і певне психологічне значення вставного речення. Всі прямі переживання, прямий показ «гніву» і «щему» ніби відступають в глибину, заховані всередині — основне спрямування образу передається через психологізацію «настрою» природи.

Тип, характер речення теж має певну художню якість. В називних реченнях, наприклад, уже в номінативності закладено і присудкові, і означальні зв'язки;

вони збуджують творчу здатність нашої уяви до узагальнення, до розкриття недомовлених асоціативних зв'язків. Речення такого типу, крім того, розкривають широкі можливості для художнього «називання», що подає значиму деталь, концентрує увагу на істотному. В поезії, позначеній гострою емоційною вразливістю, лаконічна виразність і багатозначна недомовленість називних і неповних речень зустрічається особливо часто (згадаймо хоча б поезію О. Блока). «Назвати» предмет або явище, дію, стан, ознаку, а всі образно-асоціативні, смислові зв'язки залишаються «за словами». І ми самі відкриваємо їх, тому поезія дає нам відчути радість активної творчої роботи, певну «співучасть» у народженні образного задуму.

Вранці — роси. Марити. Мовчати.
Колос. Шум. Волошки. Знов волошки.
Материнка. Конюшина. Смутку трошки.
Вранці — роси. Марити. Мовчати.

(В. Чумак, «Обніжок»)

Називні, неповні, інфінітивні речення. Головні елементи поетичного смислу даються ніби пунктиром. Поет мовби накреслює головні складові частини образу. В цій пунктирній називній формі подано явища різного порядку. Тут і конкретно-предметне («Конюшина», «Волошки»), і настроєве («Смутку трошки»), і психологічна дія («Марити. Мовчати»). Так подається все необхідне для образу, так синтаксичний монтаж обумовлює архітектоніку образу, так буквально на наших очах, при нашій участі окремі штрихи, окремі враження зливаються в одне художнє ціле. Конструкція працює на образ, створюючи грунт для конкретизуюче-синтезуючої роботи художньої думки — «струнка гармонія» слова виростає з думки.

Часто образ розвивається з називного речення, реалізуючи згорнутий у ньому образний потенціал:

Глухе падіння яблук, наче крок
Годин нічних, коли з німого глибу,
Як сім'я всесвіту, струмки зірок
Спадають на земну родючу скибу.

(Василь Мисик)

Завдяки такій конструкції дуже виразно виступають зорові, слухові образи, різні асоціативні плани, різні тони — і над усім домінує провідне враження, даючи можливість вжитися в чуття художника слова.

Звичайно, шляхи синтаксичного оформлення словеснообразного малюнка — різноманітні, як різноманітні художні епохи і творчі індивідуальності, але навіть у найпростішому оповідному стилі, де, здається, немає яскравого живописання словом, завжди відчувається прагнення щось виділити, наголосити за допомогою повтору, анафоричної побудови, сконденсувавши і спрямувавши енергію поетичної думки.

В однорідні члени речення поет часто вносить елемент градації, пов'язує синтаксичний лад із використанням смислових ресурсів слова — лексичної синоніміки тощо. Послідовність, паралелістичність, повторюваність — до цих начал завжди тяжіє художньо-синтаксична упорядкованість мови.

Паралелістичність допомагає підготувати широке смислове зіставлення, до якого внутрішньо прагне художнє зображення. Вона нерозривно пов'язана із порівняльністю, однією з найважливіших специфічних категорій художнього мислення. В паралельному зіставленні утверджується і порівняння, і контраст. Це ще один вияв комплексності слова, єдності всіх його виразових чинників. Паралельна синтаксична конструкція

часто виводить образ на простори символічного узагальнення.

Такий, наприклад, початок «Камінного хреста» В. Стефаника. Іван Дідух і його єдиний помічник — кінь. «Коня запрягав у підруку, сам себе в борозну; на коня мав ремінну шлею, а на себе Іван наклав малу мотузяну шлею» і т. д. Завдяки такій конструкції підготовляється символічне порівняння: селянин, як робочий кінь, тяжко працює, не знаючи перепочинку і просвітку, — доля тогочасного трудового селянства. Так «мікрокомпозиція» веде до загальної образної композиції твору, обумовлює її органічність.

Подібна «мікрокомпозиція» має велике значення для прози. Не кажучи вже про значення паралельних конструкцій і повторів у побудові поетичного віршованого образу (у фольклорі, наприклад, та й не лише у фольклорі), певна паралелістична однотипність стає закономірною ознакою, невід'ємною вимогою багатьох поетичних віршованих форм, які диктують той або інший шлях побудови образу (сонет, форми східної поезії та ін.). А у верлібрі ритмічна впорядкованість неможлива без впорядкованості синтаксичної — в повторах, градаціях, паралелізмах утверджується образ (Е. Верхарн, П. Елюар, П. Неруда).

У різних письменників — різна «словесна хода», що виявляється в своєрідній побудові речення, в характері словесної конструкції синтаксичного розвитку думки. Вона міняється в залежності від задуму твору, від настрою письменника, від його творчого темпераменту. Така «словесна хода» є одним з найбільш відчутних складників індивідуального стилю: саме вона творить інтонаційну неповторність поета.

Порівняймо, з цієї точки зору, два невеликих ліричних вірші: «Ознаки весни» М. Рильського і «Принесла

з собою» В. Чумака. У вірші Рильського «словесною ходою» є однотипність конструкції:

Вона — у краплях, що спадають дзвінко
Із голих віт, які стрясає птах,
Вона — в підсніжній зелені барвінку,
В сережках на березових гілках... — і т. д.

(прикладів такої стрункої однотипної конструкції у віршах Рильського можна навести безліч).

Тут ознаки весни ніби нанизуються на одну нитку; однотипна конструкція цементує, концентрує їх, «ліпить» з них образ весни. Однотипність грає роль синтезуючого начала, є архітектонічною основою образу.

У вірші В. Чумака — зовсім інша «словесна хода», зовсім інший конструктивний принцип. Емоційна розірваність, безпосередність і рвійність інтонації — все це вкладається в речення не тільки не однотипні, а навіть протилежні за своїм характером. Тут якщо і є якийсь конструктивний стрижень — то він виключно почуттєвий:

Далі ми блукали по росі-траві,
у степу, де тирса плюскала за обрій.
Хвиляво-розлогі ширі степові,
Он чатує сокіл — жвавий і хоробрий.

Гей... І зажадалось випростати крила.
Тирса про безмежність казку шепотить,
в небі білоткані хмароньки-вітрила,
хвилі оксамитні вистеле блакить.

Звичайне, складно-підрядне розгорнуте речення, називне, безособове, вказівне, безприсудкове, неповне — всі вони вільно й безпосередньо (до речі, при повній неузгодженості дієслівних часів) змінюють одне одне в єдиному емоційному потоці. Якщо в першому прикладі своєрідність «словесної ходи» в організованості, одно-

типності, то тут, навпаки, — в різноманітності. Так здійснюються різні типи ліричного самовираження, так утверджується різний поетичний темперамент.

Образно-конструктивну функцію виконує в поезії і повтор. Повтор — це не тільки узаконені традиційною поетикою фігури анафор і епіфор, це значно ширше художнє явище, одна з найцікавіших «типових конструкцій» художнього мислення.

Різні види повторів — різні шляхи художньої організації поетичного матеріалу, але в кожному з них «вирощується» образна думка [1].

Повтор увиразнює думку в різний спосіб. По-перше, в плані чисто емоційному, апелюючи до непомітної активності форми. За допомогою повтору письменник інструментує свій твір — в повторі звучить тема, створюючи відповідний настрій.

Серед поля попід небом жито жала,
Жито жала попід небом серед поля.

Вітер віяв, сонце гріло, дожинала.
Дожинала, сонце гріло, вітер віяв.

В неї хустка, синя хустка, шовком шита,
Шовком шита в неї синя хустка.

Серед жита золотого, як волошка,
Як волошка, серед жита золотого...

Спробуйте в цьому вірші О. Олеся зняти повтор у кожному другому рядку (адже ж він не вносить нічого нового в смисловому відношенні, це повтор тих самих слів, лише в іншому порядку) — і зникне весь «аромат» вірша, вся його емоційна сила.

---

[1] Так, наприклад, повтор з невеликою зміною стає закономірністю для певних художніх форм, для деяких видів східної поезії зокрема.

Але це не значить, що повтор ніби відключає слово від його смислу. Смислове і емоційне значення повтору завжди змикаються.

Слідкуючи за розвитком повтору, ми ніби присутні при процесі творення думки, образу. Таку вдячну можливість щедро дає нам, наприклад, поетична творчість Бажана. В його поезіях своєрідна естафета повторів. Вони проносять через твір якийсь найдорожчий для поета смисловий елемент, сплітають його з іншими — саме так часто зводиться каркас всієї художньої будови твору.

Вірш М. Бажана «В Сардінії». Поет іде чужими дорогами. Змінюються враження. Багата і голодна, безробітна Сардінія.

Скільки безлюдних миль,
скільки безплідних піль,
Скільки липких, як вар,
димних, як згар, доріг!

Він знайомиться із шахтарями. Їх багато: йому здається, що вся трудова Сардінія за ними, і ця гіпербола підкреслюється повтором:

Сотні братерських рук тягнуться до гостей...
Сотні твердих долонь, труджених обушком.

Поет бачить їх життя. Раніше він знав про нього лише з книжок, але зараз він читає повість їх життя — тут, на їхній землі. Від цього вона особливо виразна і болюча:

Тут її пише кров,
тут її мовить клич,
Тут в трепетанні серць
пульс її тужних глаз...
Тут тишини нема. Спокою тут нема.

І далі смисловий ланцюжок тягнеться від слова «нема», що стає, в свою чергу, смисловим центром. Від загального «Спокою тут нема» поет переходить до цілком конкретних необхідних речей, яких позбавлені ці люди:

Праці нема давно.
Хліба нема всякчас...
В вікнах нема світань.
В святах нема пісень.

І далі цей смисловий ланцюжок продовжується словом «без»:

Діти без букваря. Женщини без окрас,
Руки без обушка. Шахти без шуму черг
І без наступних днів
Нинішній довгий день...

Так народжується почуття безвихідності, безнадії.

Тут чітко виступає ідейна роль повтору. Так, справді, повтор — не орнамент, а чинник розвитку художньої думки.

В повторі завжди є елемент узагальнення. Уже повтор конкретного творить узагальнення:

Перший зліва в ряду право мав говорити
(Тільки він. Більш ніхто... Наказав комітет),
Перший зліва в ряду починав тільки жити,
Але твердо ступив він три кроки вперед.

Перший зліва в ряду не повернеться знову
Ні в шеренгу свою, ні на рідний поріг,
Перший зліва в ряду коменданту відмовив:
— Жоден з нас не підніме руки на своїх...

Комендант закурив, рижочубий, вгодований наці,
За свавільців взялися кати навісні.
Перший зліва в ряду, після трьох децимацій
Вирвав з горла сухого нескорене «Ні»

(В. Бондар, «Перший зліва в ряду»)

Німці зібрали радянських полонених і наказали їм працювати на заводі. Але радянські люди не будуть працювати на німців — краще смерть. Партійний комітет доручив тому, хто стоятиме першим зліва в ряду, сказати «ні» від імені всіх.

«Перший зліва в ряду» — той, що має приректи себе на неминучу смерть, виконати волю товаришів. Це конкретно той, хто стоїть першим зліва в ряду. Але в повторах, відчуваємо, він росте до висот символічного узагальнення. Кожен з радянських людей, якщо треба, може стати таким «першим зліва в ряду». І ось ці слова вже звучать як певне загальне ім'я. Кожен може стати Першим. І слово «перший» дається з великої букви, відокремлюється.

Кожен «Ні!» прохрипить,
як прийдеться стояти
Першим.
Зліва
в ряду.

Смисловим центром повтору стає «Перший». Так знаходить художнє вираження ідея незламності народу — кожен Перший в боротьбі за незалежність і свободу рідного народу.

Жоден виразовий засіб мови не замикається сам у собі, він має також і архітектонічну проекцію — у великому контексті образу або твору. «Уміння простежити у великому контексті яке-небудь мовне явище, що виражає певний задум автора... є передумовою для всебічного розуміння того, що читаєш» [1]. Так і синтаксичні зв'язки в реченні не замикаються виключно в мовних

---

[1] Э. Г. Ризель, О так называемой архитектонической функции языково-стилистических средств, «Ученые записки 1-ого Московского пединститута иностранных языков», 1956, т. 10, стор. 153.

функціональних рамках. Мовний лейтмотив, повтори, антитези, градації, паралелізми мають не лише місцеве значення для логіки певного вислову, вони завойовують широкі художні простори, втілюють у собі (хай по краплинці) загальний образний задум.

Недаремно ми щоразу підкреслюємо необхідність підходити до кожної словесної «дрібнички», до кожної форми комплексно — у взаємообумовленості всіх естетично-експресивних елементів слова. Так само слід осмислювати і синтаксичну форму, видобуваючи навіть із простих, звичайних синтаксичних відношень їх художній смисл, завжди відчуваючи, як «синтаксичне» переходить в «архітектонічне», конструктивно важливе для художньої будови твору, як «струнка гармонія» слова і «думка художника» виростають одне в одному в нерозривній діалектичній взаємозалежності. «Не можна ж заборонити історикові або теоретикові живопису переходити від колориту, аналізу форми до питання про почуття, виражене картиною, до її образів, до її ідеї. І музикознавець від суто технічних питань переноситься в іншу площину, говорячи про те, чим внутрішньо живе симфонія або сюїта. Без переходів такого роду з однієї «категорії» в іншу марним було б завдання вивчення єдності змісту і форми» [1].

---

[1] А. В. Чичерин, Скрытые силы слова, «Вопросы литературы», 1963, № 1, стор. 89.

Розділ IV

Слово образне і „необразне“

Слово і образ. Найспецифічніші поняття, найсуттєвіші категорії художньої творчості. Образ є закономірним не лише для всіх видів мистецтва як форма художнього освоєння світу, а й взагалі для людського мислення. Слово як засіб спілкування людей обіймає все буття людини, робить можливим її самоусвідомлення. А в своїй єдності вони здійснюють художнє пізнання, творять поезію.

Як же постає ця художня єдність? Як твориться образна конкретизація за допомогою слова? Чи правомірний розподіл слів на «образні» і «безобразні»? Розв'язання цих питань дає змогу зрозуміти найтонші явища стилю, відчути м'які діалектичні переходи одних явищ змісту і форми в інші.

Слово і образна будова твору

«Мова слів» у художньому творі перетворюється на «мову образів». Окремі мовнообразні деталі, сплітаючись, творять мікрообрази [1], переходять у загальні об-

[1] *Мікрообраз* — визначення, яке ми щоразу вживаємо, не претендує на виразне і чітке термінологічне визначення. Це робочий

рази-характери, «освоюють», втілюють ідейний висновок. Зображення стає пластичним, ідейний висновок — глибоким і переконливим. Іде процес образної роботи слова.

Розкриймо новелу М. Коцюбинського «Сміх», цю «сильну і страшну річ» (Горький). Героїв новели не описано, а показано. Подано фактично лише зовнішні риси Варвари: «кремезна», «широке, землистого кольору обличчя», «спокійні рухи», «важка», «з червоними, голими по лікоть руками», «певний важкий хід босих ніг», «поважне обличчя». Варвара говорить мало, зображена вона в рухах, у дії: пере, біжить відчиняти двері, заспокоює дітей. Це «дієслівне» зображення подано без коментарів, як щось саме собою зрозуміле: вона — наймичка, вона має весь час щось робити. Але вже в цій небагатослівності, в цих «спокійних» деталях зовнішності відчувається ще нерозкрита, захована сила, впевненість, якесь своє внутрішнє життя. Вже в незвичайному для такого тривожного моменту, ніби дещо демонстративному спокої, в тому, що Варвара продовжує робити свої звичні справи, в тому, як вона «здивовано підняла» на пані своє широке обличчя, коли та наказала їй не відчиняти віконниць, — помітне якесь іронічне ставлення до жаху, що пойняв наполоханих панів, неприйняття їхньої тривоги. Все це внутрішнє, не усвідомлене ще нею самою, відчувається за скупим «номінативним» словом. І тому ми підготовлені до вибуху її довго тамованих почуттів.

термін, зручний для дослідження шляхів образного оформлення думки в слові. Це — елементарна «модель» образу, елемент художнього мислення. До мікрообразів, звичайно, належать тропи, але не лише тропи, а й певна образна деталь, частина опису, що здійснює почуттєво-достовірну образну конкретність і тісно пов'язана із стихією слова.

Варвара сміється, і ця сцена сміху сильна і справді страшна. Вона сміється, вона торжествує, вона ненавидить панів — ось в чому її сила, її спокій, такий, з точки зору панів, недоречний. Всі ті окремі риси зовнішності Варвари, на яких наголосив письменник, включаються в цей образ, всі епітети оживають. Варвара — «кремезна», «важка», «широка», і тому сміх її — такий самий важкий і сильний, як і вона. Це страшний сміх, що потрясає всю її істоту, від якого колихається все її велике, грубе, змучене роботою тіло: «Лице в неї наллялось кров'ю, очі спалахнули, вона підперла боки червоними голими по лікоть руками й хиталась од сміху, як п'яна, аж великі груди її скакали під заяложеним убранням».

В такому одвертому, неприкрашеному, навіть дещо «натуралістичному» образі сміху письменник втілює вибух схованої сили і ненависті, а ненависть, поєднана із силою, завжди страшна для тих, на кого вона спрямована. Так створюється кульмінаційний образ новели — сміх — рельєфний, конкретний, відчутний, що природно переростає в узагальнення народного гніву, від якого не сховатися за зачиненими віконницями. Так зводяться докупи в одному ідейно-образному вузлі конкретні «зовнішні» деталі.

На протязі всього твору в найтонших мовнообразних виявах складається, реалізується контраст між Варварою і її панами, що лежить в основі ідейного задуму новели.

Якщо абстрагуватися на хвилинку від конкретних персонажів новели, то можна сказати, що її головними героями є с м і х і с т р а х. У всьому — їх контрастне зіставлення.

Пані Наталя — «бліда, невиспана», очі «короткозорі», що «неспокійно блукали», «вираз наляканого пта-

ха». Вона не пішла, а «посунула» з однієї хати до іншої, вся зігнута, бліда, приречена, «біла, як мара», — з ідейного підтексту всіх цих окремих характеристичних штрихів народжується загальний образ страху, що проймає весь твір. «Наляканої», «притишений голос», «неспокійно», «тихо посунула», «напружено», «невиразні змішані звуки», «незвичні і тривожні», «розпучливо», «роздратовано» (повторюється), «змішане і пом'яте» обличчя і т. д. — так передано поведінку, душевну настроєність, зовнішність Чубинського та його дружини. Якщо в характеристиці Варвари домінантою був «спокій», «певність», то тут теж є домінанта, але цілком протилежна. І вже саме повторення, нагнітання однорідних ознак створює враження приреченості, страшної непевності, жаху.

З вулиці чути «невиразні, змішані звуки», і обличчя у пана Валеріана «змішане і пом'яте», у шпари віконниць ллється «каламутне» світло (тут знову і знову стикаємося з такою характерною для Коцюбинського глибиною і всеосяжністю психологізації зображення). Чубинський не розуміє подій, не в змозі дати їм оцінку, не вміє відрізнити народу від чорносотенних хуліганів — і все здається йому страшним і хаотичним. Там, за вікном, вирує щось, незрозуміле Чубинському.

«А-а-а — котилось ближче щось дике і чулись в ньому і брязкіт скла, і окремі крики, повні розпуки та жаху, і тупіт ніг великої юрми». Письменник змальовує це «щось» таким жахливим, таким неконкретним, яким воно привиджується хворобливій, настрашеній уяві Чубинського. «Скакав по вулиці звощик і гнався за ним гуркіт коліс, як божевільний». Реальна деталь — і породжене уявою відчуття погоні, образне розчленування єдиного цілого: гуркіт коліс як щось відокремлене, осібне, що женеться за кимсь. Відчуття панічної втечі — і далі, в

примхливій персоніфікації, пройнятій настроєм героя — «Осінній вітер мчав жовті хмари й сам тікав з міста». Так втекти хотів би сам Чубинський. Таким «хаотичним», жахливим, позначеним печаттю приреченості видається навколишнє панам Чубинським в їх судний день.

Після вибуху Варвариного сміху Чубинський, не отямившись ще після несподіваного для себе кошмару, побіг за нею:

«Побіг до кухні й одчинив двері.

Там було ясно...»

Варвара не зачинила віконниць, і в кухні було ясно в той час, як у затінених кімнатах панували сутінки. Але ми несамохіть зупиняємося на цьому, ніби відчуваючи якийсь другий додатковий смисл цієї буквальної деталі. І справді, вона теж включається в головний ідейно-образний контраст твору. Характерно, що Коцюбинський виділяє це речення окремим рядком, ніби наголошуючи на ньому. У Варвари ясно в кухні, незважаючи на важкі і темні умови життя, на виснажливу працю, на «тверду лаву, на якій спала... поміж помий, бруду і чаду...» І сама вона після свого сміху «зігнута, зів'яла», але все ж «спокійна». А в хаті в Чубинських — темрява і каламутне світло крізь шпари віконниць. Рухи полохливі, голос надірваний. В серці страх. Всюди він, цей контраст спокійної народної сили і впевненості (хай неусвідомленої) і полохливості, нестійкості і приреченості панів, для яких нема завтра, яких розчавить те невідоме «щось», якого вони так бояться, — народний сміх, народний гнів.

Не можна, звичайно, прямо виводити широких ідейних висновків із звичайних зображальних деталей. Але важливо відчувати внутрішні процеси смислового життя твору, розкривати, як вони, ці деталі, позбавляючись

своєї буквальності, включаються в загальний образний контекст.

Лише виховавши в собі тонкий філологічний зір і слух, можна побачити, як із таких майже невидимих неозброєним оком образно-емоційних «молекул» складається художній організм твору.

Коли ми говоримо про художній образ в широкому розумінні цього слова, то маємо на увазі спосіб художнього освоєння дійсності. В цьому й причина того всезагального значення, якого набуває це поняття для розуміння будови художнього твору.

Звичайно, у цій його всезагальності закладена і небезпека абсолютизації. Воно певною мірою «опошлюється» від неправомірного вживання. Не можна в кожному окремому слові бачити образ і тільки образ. При такому розумінні, по-перше, змішуються різні відтінки поняття, а, по-друге, неминучим є вульгарне прямолінійне нав'язування широких образних якостей частковим конкретним елементам зображення.

В художньому творі живуть і категорії логічного мислення — без цього неможлива художня мова у всій різноманітності її жанрових і стильових відтінків. Але в мистецтві слова все підкоряється загальній образній тенденції, прагненню дати рельєфне, перевірене чуттям зображення об'єктивної дійсності, матеріальної і духовної, дати думці конкретну художню плоть.

Ось чому образність стає фокусом, в якому сходяться різні художні проблеми, в тому числі і проблеми художньої мови.

«Образ», «образність» — ці поняття не лише невичерпно складні, але й багатозначні. Художній твір — складний організм саме з органічними взаємозв'язками і взаємопроникненням різних образних елементів. Весь

твір — це образ у відношенні до буття, до дійсності, ним пізнаної і відображеної.

У самому творі формуються, розвиваються загальні широкі образи — персонажів, природи, побуту тощо, а також і окремі образні елементи, тісно пов'язані із стихією слова. Це не обов'язково тропи, такий елементарний мікрообраз може бути створений і за допомогою звичайних необразних (в лінгвістичному розумінні) слів і словосполучень. Елементарні форми образного мислення — це лише окремі штрихи, з яких вимальовується картина, але в них відбиваються в своєрідній найпростішій формі закономірності всієї широкої художньої концепції.

Так, наприклад, порівняння приводить нас до такого сполучення, злиття вражень, знімків зовнішнього світу, яке в решті решт дозволяє спостерігати всю складну внутрішню будову світу.

«Діалектика елементарного образу — свого роду стрибок від якості до речі, — пише В. Днєпров. — Але, здійснивши цей стрибок, ми продовжуємо бачити конкретний предмет у тому розрізі, з тієї точки зору, в тому відношенні, які відзначено і зафіксовано в елементарному образі» [1].

З цих окремих елементів образного мислення виростають загальні образи, перші підготовляють другі, без перших неможливі другі, уже значно самостійніші у відношенні до слова.

«Коли починаєш з дрібниць і частковостей, — зазначав О. О. Потебня, — вплив мови нам відчутний... Але в міру наближення до цілої картини ми відчуваємо мож-

---

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, «Советский писатель», М., 1960, стор. 308.

ливість відокремлення її від слів і окремих образів, якими вона написана»[1].

Якщо вже елементарний словесний образ — порівняння — являє собою взаємовідображення, що, оперуючи даними, вже відомими предметами, творить нову якість, то «повноправний», «великий» художній образ — це багатюща система взаємовідображень»[2].

Образ із відправного, точно знайденого, нового сполучення ознак переростає в характер. Характер, відображаючись через інші характери і обставини, — у загальну художню концепцію — так здебільшого постає образна структура реалістичного епічного твору. В інших типах літературної творчості — інші взаємозв'язки і взаємопереходи образних чинників.

Без диференційованого підходу до образу, без врахування різної його якості неможливе розуміння художньої структури літературного твору, справжня ділова розмова про будову твору з визначенням конкретних одиниць аналізу.

Внутрішня форма — образ — являє діалектичну єдність змісту і форми, є формою щодо головної ідеї і змістом щодо зовнішньої форми — художньої мови[3]. Зовнішня форма — також образна — включає в себе елементарні мовні мікрообрази. Коли маєш на увазі таке розрізнення і зіставлення внутрішньої і зовнішньої форми, легше уникнути змішування багатозначних, близьких або омонімічних понять, легше простежити, як

---

[1] А. А. Потебня, Из записок по теории словесности, стор. 105.

[2] П. В. Палиевский, Внутренняя структура образа, «Теория литературы», Изд-во АН СССР, М., 1962, стор. 80.

[3] Див. И. Виноградов, Проблемы содержания и формы литературного произведения, Изд-во МГУ, М., 1958; П. І. Гаврилюк, Специфічні особливості змісту і форми в мистецтві, Вид-во АН УРСР, К., 1963.

ліпиться твір словесного мистецтва, як досягається його складна ідейно-художня гармонія.

У творі мистецтва кожен елемент образної будови змістовний, ідеологічний. Справді глибинний художній зміст переходить у форму і живе в кожному окремому складнику. Його не можна абсолютно «виділити», «вийняти», але можна освоїти, збагнувши взаємозв'язки, внутрішнє зчеплення художніх явищ. Зв'язки авторської свідомості, що освоює реальні зв'язки дійсності, дані нашому сприйняттю вже в мовнообразному «першоелементі».

В цьому процесі зрощення слова і образу стираються грані між чисто «мовними» і «не мовними» явищами, слово вростає в образ, образ народжується з так званих «необразних» слів і, народившись, ніби скидає з себе словесну оболонку, постаючи у своїй природній рельєфності і виразності.

Загальний широкий образ (персонажа, природи, побуту і т. д.) будується, звичайно, не лише через якісь певні, чітко визначені словесно мікрообрази, він створюється також за допомогою прямих авторських висновків, узагальнень, умовиводів. Якщо в прозі Коцюбинського здебільшого бачимо гостру заточеність кожного образу, тропа, яскраво відчуваємо окремі образні штрихи, то в прозі Франка, наприклад, переважає аналітичний метод опису, логічні умовиводи і узагальнення.

При сприйнятті цілісної художньої картини окремі образно-словесні штрихи іноді відчуваються виразно, подекуди лишаються непомітними, проте вони наявні у творі обов'язково. Це закономірно для поезії, що відображає життя в художніх словесних образах. Дослідити, як слово створює образні мазки — в цьому одне із завдань мистецтвознавчого аналізу мови художнього твору. Адже це дозволить піти далі і простежити, як за їх до-

помогою виникає загальна образна цілісність, тобто — хоч на хвилину проникнути у велике таїнство народження художнього твору.

Єдність процесів художнього мислення

Світ художньої літератури — великий і розмаїтий: колосальне багатство різних літературних епох і національних облич, творчих методів і поетичних світоглядів, тем і жанрів, героїв і сюжетів, індивідуальних стилів і почерків. І вся ця багатогранна, історично змінна художня дійсність матеріально закріплена в слові. Тож зрозуміло, що шляхи, способи цього «закріплення» безкінечно різноманітні.

Круте і гостре народне слово, витонченість поетичної лексики, дзвінкість і виразність звукової інструментовки, пишні образні барви слова, пластичність словесних образів... Поряд із таким голосним художнім утвердженням слова існує і стиль «непомітний», де слова ніби зовсім не відчуваєш, а саме зображуване постає перед тобою, як жива об'єктивна реальність.

Проте слово в літературному творі завжди настроєне на виконання своєї художньої функції, завжди має в собі певний художній заряд.

Свою статтю в дискусії з проблеми слова і образу Б. Рюриков назвав—«Стежка тропів і дорога образів» [1]. Назва не позбавлена влучності, але вже в назві автор якось відокремлює стежку від дороги. Проте стежка тропів веде не вбік від дороги образів і не йде з нею паралельно, а найчастіше в неї вливається. Правда, це не єдина стежка, яка веде до дороги образів. Очевидно,

---

[1] «Вопросы литературы», 1960, № 4.

полемічна загостреність постановки питання Б. Рюриковим пояснюється тим, що часто образність вичерпують тропами, під «художніми засобами» мають на увазі лише тропи, залишаючи поза увагою всю основну масу звичайних «сполучень слів», не оформлених усталеними словеснообразними зв'язками в тропи. Насправді ж художня тканина твору плететься не лише через тропи, і елементарний мікрообраз не обов'язково виражається тропом.

Буває образність слова (в лінгвістичному розумінні) внутрішньосмислова, усталено закріплена в слові, але образність народжується і в сполученні звичайних слів, яке саме по собі не має переносно-тропного значення. В залежності від цього ми й розрізняємо засоби — «образні» і «необразні». Таке розчленування обгрунтоване, воно базується на реальному стані речей, відкинути його неможливо, проте слід завжди мати на увазі його умовність, його, якщо дозволено так висловитись, абсолютну відносність. Між тропами і «необразними» словами і висловами не існує ніякої неперехідної грані, навпаки, вони органічно взаємопов'язані.

Якщо широко розуміти відому концепцію О. Пешковського про загальну образність слова, то вона підводить нас до висновку, що кожне слово в художньому творі може включитися в образ, увібрати в себе щось від образної думки, більш або менш рельєфно втіленої в слові. В художній мові немає слів необразних у повному розумінні. Якщо ми і вживаємо термін «необразні слова», то лише умовно, щоб відрізнити їх від тропів, щоб диференціювати поняття (тоді єдність їх сприйматиметься нами осмисленіше і глибше).

В мові взагалі і особливо в поезії образність окремого слова і окремого вислову залежить від контексту. Те, що в одному контексті сприймається як смілива

персоніфікація, в іншому є найбуквальнішим значенням.

У вірші Шевченка «Чого мені тяжко» розгортається образ: серце — дитя голодне. Поет об'єднує в характеристиці два епітети: «невкрите, розбите». Кожен із цих епітетів одночасно і «образний», і «необразний»: перший має пряме значення у відношенні до дитини і персоніфіковане у відношенні до серця, другий — навпаки. Завдяки цьому досягається внутрішня єдність персоніфікованого образу.

У живому рухливому художньому контексті немає простого сполучення образних і необразних слів і засобів в якихось статистичних пропорціях (до чого схилявся, наприклад, О. Єфімов у статті «Образна мова художнього твору») [1]. Вже значно ближчою до істини є «теорія» взаємної оборотності образних і необразних засобів [2], що також фігурувала в дискусії про слово і образ. Слова в контексті активізують смислове багатство одне одного, випромінюють додаткові значення. Ці значення сплітаються, і в об'єднанні їх народжуються все нові й нові, все глибші й ширші значення.

Письменник, поет не ставиться пасивно до цієї здатності слова, не чекає, склавши руки, який новий несподіваний смисловий подарунок підготує йому слово, а свідомо і вміло використовує його багатозначність. Якщо в звичайній мові нерідко зустрічаємося із своєрідною «мімікрією» образного слова, що робить непомітною його багатозначність, переносність, то письменник завжди якось підкреслює, оновлює їх. Адже ж смислові «стосунки» прямих і переносних значень — це ті внутрішні органічні шляхи, якими іде образна думка в слові, це один з найяскравіших виявів образної активності слова.

---

[1] «Вопросы литературы», 1959, № 8.

[2] П. Пустовойт, Через жизнь — к слову, «Вопросы литературы», 1959, № 8.

Поет часто співвідносить пряме і переносне значення слова, примушуючи слово (а значить і поняття, явище, річ, означувані ним) заграти всіма барвами, апелюючи до творчої здатності читача уявити собі одночасно, невимушено і буквальне, конкретне, і переносне значення.

«І блідне пам'ять, і обличчя блідне», — читаємо у Лесі Українки («Кассандра»). Тут зіставлення поруч прямого і переносного значень збагачує, конкретизує образ. Завдяки цьому одночасному, «одномоментному» зіставленню пряме значення набуває особливої глибини, виявляючи своє тяжіння до узагальненості, а переносне з новою силою спирається на твердий ґрунт прямого значення. Не можна погодитись з Б. Ларіним, який у згаданій вище цікавій статті «Про різновиди художньої мови», говорячи про співвідношення прямого і переносного значень, писав, що забуття «цього», постійного значення слів — перший естетичний момент художньої мови. Думається, що «забуття» не той термін. Ми говорили вже про необхідну здатність художника, а за ним і читача, піднятися над буквальним значенням, відірватися від нього. Але це не значить, що буквальне значення «забуто». Ні, воно відчувається десь там, в глибині, і нагадує про себе. Дуже добре відзначив цю особливість С. Я. Маршак: «Поет відчуває буквальне значення слова навіть тоді, коли дає його в переносному значенні. В слові «хвилюватися» для нього не зникають хвилі. Слово «вражати», замінюючи слово «дивувати», зберігає силу вражаючого удару» [1]. У взаємопроникненні прямого і переносного значення — один з найпотужніших резервів художнього збагачення слова. Включаючи мову в свою систему відображень, образ повертає словам їх речовість («вещественность»).

---

[1] С. Маршак, Заметки о мастерстве, «Вопросы литературы», 1960, № 3, стор. 143.

Ось чому художники слова часто вдаються до реалізації метафори, різними засобами відновлюючи її первісний буквальний зміст і зіставляючи з переносним, як у наведеному вище прикладі з Лесі Українки. За допомогою цього стимулюється рух думки, уяви читача, зображення робиться більш зримим, конкретним, відчутним.

«Слово, кинуте їм, було якесь легке, крихке, порожнє, Марта чула, що їй нетрудно буде його зламати» (Коцюбинський, «Сон») — так підкреслюється буквальність переносного «крихке», створюючи повноту образу.

О. Христофор з Чеховського «Степу» «посміхався так широко, що, здавалося, усмішка захоплювала навіть поля циліндра». Чехов надає усталеному в мові образному значенню («широка посмішка») безпосередньої зримої виразності.

Одне і те саме слово, в залежності від контексту, повертається то однією, то іншою своєю стороною, ніби подається в різних ступенях своєї переносності, здійснюючи рух образної думки. Герой оповідання Франка «Вівчар» — «наповнює глухе підземелля не тільки стуком свойого дзюбака, але також гомоном своїх слів, поезією своїх лісів і полонин». Переносність значення слова «наповнює» росте: спочатку «стуком», «гомоном», потім —«поезією», створюється все глибша переносність, все глибша образна умовність. Переносне і пряме значення, дійсна картинка і метафоричне узагальнення поєднуються.

Письменник підхоплює образне слово, не дає йому загубитися, використовує всі його художні можливості. В повісті «Борислав сміється» Франка читаємо: «треба ще трохи підождати, поки вище і бурливіше не битимуть хвилі робітницького роздразнення». «Хвилі» робітницького роздразнення—звичайна для публіцистичної мови

метафора, але письменник не дає їй пройти повз увагу читача, розгортає її, конкретизує, образно реалізуючи її буквальне значення: «А хвилі ті, двигані правдивою нуждою і притиском, піддувані зручно пекучо-правдивими словами побратимів, били чимраз вище і бурливіше». Так само розгалужується, розвивається з підкресленням реальності аналогії в повісті і звичне порівняння народного заворушення з бурею: «Буря збиралася над Бориславом — не з неба до землі, але з землі проти неба...» і т. д.

У поетів весь час зустрічаємося з прагненням якось оживити, оновити усталений, непомітний в мові образний вислів. Так, наприклад, дуже часто оживає, оновлюється звична для мови персоніфікація.

Д. Павличко пише в одному з своїх сонетів:

Коли ж у двері підлота
Постука пальчиком тендітним
Скажу: «Ти не туди попала!»

Без цієї деталі — «пальчиком тендітним», перед нами був би звичайний «поверхневий», без особливої поетичної виразності персоніфікований образ. А деталь ця малює конкретну постать, передає оцінку. Слабенька, тиха, але вкрадлива, в'їдлива, невідступна підлота, ми майже предметно відчуваємо цю лицемірну слизьку істоту — завдяки маленькій деталі, що одухотворює художній загальник.

Зображення відштовхується від звичного в мові словесного образу, конкретизуючи його. Метонімічний вираз: «помер, забили — голова впала з плечей»,—сприймається нами вже певною мірою як штамп, що втратив образну новизну і свіжість. Але ось письменник реалізує його і дає нам відчути всю його зриму і буквальну жахливість. Новела В. Стефаника «Виводили з села»: проводжають хлопця на війну: «Здавалось їм, що тота

голова... та має впасти з пліч — десь далеко на цісарську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися...»

Так троп настроює образ. Спеціальні образні вислови — це, за справедливим зауваженням О. Пєшковського, тільки засіб підсилення образного начала в художньому слові. Троп по-різному співіснує з «безобразними» словами, але ніде не суперечить їм, не являє чогось абсолютно нового, а продовжує, підсилює, конденсує їх.

Образ ніби виростає з порівняння, метафори, метонімії, іноді, навпаки, троп вінчає собою образну картинку, підсумовуючи і концентруючи наскрізне враження. І він не сприймається як художній додаток до нехудожнього опису, він природно включається в зображення, живлячись його художньо-асоціативними зв'язками.

Перехід від «безобразного» до «образного» слова, злиття різних принципів художнього мислення внутрішньо властиві поезії. Художня література знає різні стильові індивідуальності. Існують стилі «метафоричні», коли письменник вражає читача неповторним, свіжим, гостро заточеним словом. Для реалізму дуже характерними є так звані «метонімічні» стилі — з тяжінням до «спокійного» слова без особливих метафоричних ефектів.

У Чехова в звичайному описі легко і невимушено з'являється побіжна «місцева» персоніфікація (часто виражена одним лише словом), і вона поступово підготовляє настрій, м'яко одухотворяючи все. В «Степу» Чехова — і «облізле тіло брички», і «засмаглі пагорби», «заціпенілі від туги», які стояли, «тиснучись і визираючи один з-за одного», і «смагляве небо». Така місцева «словесна» персоніфікація переростає в «несловесну», широку, загальну, творить характерну для Чехова теплу, трохи сумовиту одухотвореність природи. «Стежка тропів» веде до «дороги образів».

Словесний образ, як цеглинка, лягає в підмурок усієї образної будови. Вкраплений в зображення він надає йому неповторних штрихів, створює моментальне цілісне враження: «висока, худа, дошковата фігура з широким видовженим якось наперед... лицем... низьким чолом, широким ротом та недбало виголеним підборіддям, на якому видно було стернянку чорного твердого волосся» (Франко, «Отець гуморист»). «Стернянка» — цей образ дає нам можливість одразу видимо схопити уявою обличчя отця Телесницького.

Це, якщо можна так сказати, натяк на образ. Такі нерозгорнуті, пунктирно подані деталі створюють настрій, поривають нашу уяву до цілісного образного враження. У вірші М. Рильського «Лісові гвоздики» гвоздики — «свіжовмивані», а у вірші М. Клименка «Найперша травичка» трава росте «на лисині гори», і вже ці образні штрихи олюднюють природу — тонко, ненав'язливо і переконливо. Знову «стежка тропів» веде до «дороги образів». Знову «словесна» і «несловесна» образність переплітаються.

Звичайне необразне слово легко включається в образний комплекс.

Гроза минула, і пахучі квіти
Усі в краплинах.

(М. Рильський, «Черемшина після дощу»).

Пряма, «несловесна» образна деталь. Але ось ці «краплини» вростають в дальше зображення за допомогою тропу:

Краплинками блищать
Вологі очі підлітка-дівчати.

Все зображення психологізоване, все пов'язане між собою, і образне і «необразне» слово — в єдності, продовжують, підтримують одне одне.

Безпосередньо бачене зливається з образно-трансформованим, одне підсилює реальність другого, друге дає поетичний синтез першого.

Маленька поетична картинка літнього вечора—«Червневий вечір» І. Виргана:

Меркне Ворскла золотаста,
Край саги туман звиса,
На траві ряхтить крапчаста,
Свіжа, сріберна роса.
Косарі несуть на косах
Захід сонця, дух трави.
Деркачі кричать у лозах,
Череда іде з блукви.

Правда, в цьому уривкові алітерація свистячої «с» дещо заважає цілісності настрою, але нас у даному разі цікавить інше: як природно виникає в оточенні буквальних штрихів-мікрообразів складне поетичне узагальнення. Воно тут, у цьому контексті, зовсім не сприймається як щось занадто витончене або надумане. Його «заражає», на ньому відбивається природність цих поетичних деталей, що оточують його, воно не «витикається» із загального гармонійного контексту. Образне узагальнення постає з окремих реалій: косарі з косами, захід сонця, дух трави. Відчуваєш, як тут моментально об'єднується те, що поступово і не до кінця усвідомлено об'єднується і в нашій уяві.

Спостерігаючи над «образними» і «необразними» зворотами, «словесними» і «несловесними» образами, починаєш розуміти єдність процесів художнього мислення. Хід образної думки в тропах і не в тропах дуже і дуже близький. Тільки в тропах результати образної думки сконцентровано в слові, мають певну формально-словесну визначеність, якої в «необразному» зображенні немає. Але стрижень образної думки спільний.

Так, наприклад, мікрообрази різної якості можуть будуватися на контрасті (оксиморони — «многоголоса тиша», «повнолітні діти»; порівняння, метафори — «сміятись сльозами»). На контраст часто спирається і зображення, створене без допомоги тропів: адже в протиставленні виразніше виявляються риси явища. Порівняння, зіставлення, контраст — це рух думки, творчої уяви, завдяки якому загострюються художні деталі, зображення набуває стрункості і динаміки. Це кістяк образної думки.

Тропи часто базуються на апелюванні до головного враження, що домінує над іншими асоціативними зв'язками. Щось висувається на перший план — деталь, риса, настрій, синтезуючи в собі всі проміжні асоціації.

«Червоний бенкет» з «Гайдамаків» Шевченка — епітет «червоний» синтезує головне враження від пожежі, крові, заграв під час цього кривавого бенкету.

Ще літо за повним столом,
Ще день з одкритим коміром —

(П. Тичина, «Фуга»)

ця деталь виражає весь образ. Вона є результатом цілого ланцюжка асоціацій, які покриваються основним яскравим безпосереднім враженням (літній день — молодий, здоровий, як міцний загорілий юнак в сорочці з одкритим коміром).

Такого підкреслення головного враження можна легко досягти, і не звертаючись до тропів. Адже найпростіший засіб підкреслити, висунути ту або іншу ознаку, деталь — це назвати її. Вже таке «називання» може, апелюючи до нашої уяви, виразно подати нам образ. Чеховський Ванька Жуков збирається послати свого листа, в якому — всі його надії і сподівання. Він уявляє собі шлях цього листа так: «...листи опускаються у по-

щтові скриньки, а з скриньок розвозять їх по всій землі на поштових тройках з п'яними ямщиками і голосними дзвіночками...» Відкиньте останню деталь — і образ стане пласким, описовим, точніше це буде не образ, а просто описова констатація. А тут дається образ, зримий, живий, відповідний до сприйняття і умонастрою героя.

Характеристика через одну деталь — це принцип синекдохи. При синекдосі деталь, ознака, заміщає собою весь опис, ніби знак, що позначає образ. А в так званому «безобразному» описі ця ознака може не заміщати характеристику, а супроводжувати її, але знов-таки висувається на перший план, тобто діє той самий принцип конкретизації, передачі великого в малому, загального в деталі, що й у синекдосі: «Худенька жінка з довгим підборіддям — його дружина і високий гімназист з примруженим оком — його син» (Чехов, «Товстий і тонкий»).

Уява потрібна не лише в процесі творчої роботи, а й для самого художнього бачення. Помітити щось істотне в зображуваному, подати його прямо, відразу, в конкретно-почуттєвій формі — це, власне, те саме, що й образно трансформувати за допомогою асоціацій: потрібен той самий конкретизуюче-узагальнюючий рух думки. Як влучно зауважив вдумливий дослідник, «художник — не єдиний творець, він «суперник», але не переможець природи: життя часто буває мистецтвом у відношенні до самого себе, і фотограф може піймати цей момент» [1].

Не менш загальною для художнього мислення є порівняльність, тяжіння до порівняння, цієї найширшої категорії образного мислення. Образ часто будується на

---

[1] П. В. Палиевский, Внутренняя структура образа, «Теория литературы», стр. 86.

аналогіях, відповідностях, зіставленнях. Адже ж він втілює в собі зв'язки дійсності, а в дійсності весь час стикаються і відбиваються одна в одній різні грані буття. Образ спирається на всезагальний зв'язок і залежність явищ. Порівняння схоплює основне в явищі, активно звертаючись до нашої уяви.

«Казаков повеселішав, ніби наближався до рідного дому, і йшов, як по воді, високо піднімаючи ноги» (Гончар, «Прапороносці»). Навіть найдокладніший опис не дасть нам змоги побачити, як ішла людина, так виразно, як це маленьке порівняння.

Порівняння дає художнє відчуття майбутнього образу, тому воно часто лежить в основі образу, незалежно від того, як він побудований — за допомогою тропів чи безобразними засобами. Порівняльність у художньому мисленні здійснюється в найрізноманітніших природних формах. Це не лише різні форми словесного порівняння. Це і широкі розгорнуті порівняння, і зіставлення через однотипні конструкції, через своєрідний синтаксичний паралелізм, це і смислове зіставлення, що не має ніякої визначеної словесної форми. Це і ті численні «здавалось», «схожі», що так органічно входять в образну тканину буквально кожного опису, кожного твору.

У порівнянні особливо помітною стає єдність між «словесними» і «несловесними» образними засобами, вся умовність їх розподілу. Адже якщо навіть присутній формальний момент порівняння (сполучник тощо), образ від цього не обов'язково робиться «словесним». Широке смислове зіставлення може здійснюватись у формі порівняння, а може й не мати цієї форми. Порівняння може лежати в основі цілого розгорнутого образу (салон Шерер з «Війни і миру» Толстого — вправно пущені веретена, які розмотують нитку світської розмови; гості на балі — мухи на стелі з «Мертвих душ» Гоголя).

На цьому принципі можуть бути побудовані характеристики (Андрій і Остап з «Тараса Бульби», Онєгін і Ленський з «Євгенія Онєгіна», Роман і Семен Ворони з «Ціпов'яза» Коцюбинського та багато ін.), нарешті, порівняльний принцип може лежати в основі цілої художньої концепції твору. Ця загальна порівняльність створюється, звичайно, не лише за допомогою локального порівняння в слові, а й усім комплексом засобів словесно-образного малюнка.

Це ж стосується персоніфікації як невід'ємної властивості художньої творчості. Вже тому, що література створюється людьми і для людей, осмислення навколишнього світу іде через людину, і елемент олюднення, одухотворення, персоніфікації (різною мірою, в різній якості) завжди присутній в літературі. Він може лежати в основі як окремого часткового образу, так і всього твору. Згадаймо хоча б казки Андерсена з їх серйозним, повним глибокої людяності одухотворенням всього навколишнього: природи, речей. І маленька словесна метафора також може бути персоніфікована, адже в тропі, в цій маленькій «моделі образу», відбиваються в елементарній формі закономірності образного мислення[1]. Персоніфікація кожного окремого образу часто лежить в основі алегорії в байці. Взагалі алегоричне значення образу, твору нерідко виростає з персоніфікації, яка проймає всі клітинки образу і тим самим вмотивовує зміст алегорії. Словесна персоніфікація влягається в загальну образну систему, поступово виносячи образ на простори широкого художнього узагальнення. Основні процеси образного мислення в тропах і не в тропах мають єдині закони.

[1] Ів. Франко вважав персоніфікацію однією з характерних особливостей саме поезії, завдяки якій поет може зображати по-своєму, «не малпуючи маляра» («Із секретів поетичної творчості»).

У філологічній науці давно вже було висловлено думку про так звані «мовні» і «немовні» стилістичні засоби, наприклад, у статті І. С. Іллінської «Про мовні і немовні стилістичні засоби» («Вопросы языкознания», 1954, № 5). Обстоюючи це розмежування, І. С. Іллінська має на увазі під «мовними» ті засоби, які вкладаються в якусь певну форму, наділені якимись певними мовними показниками, коли мовні процеси сплітаються з процесами образної думки. Так метафоризація сприймається як мовний засіб лише при наявності якихось формальних показників. Коли вона виходить за межі слова, поширюється на ціле речення, на цілий уривок тощо, вона перестає бути явищем чисто мовним. І чим далі ми підемо від конкретних словесних мікрообразів до широкої загальної образності твору, тим менш відчутним стає зв'язок з мовними категоріями, тим виразніше постає образ, думка як об'єктивна «позасловесна» реальність» (хоч в широкому розумінні всі образи, звичайно, «мовні», адже лише в мові матеріалізується образна думка).

Та грань між «мовними» і «немовними» засобами вираження завжди дуже умовна.

Пролісок листя розсунув, хлопчиком скочив з постелі
І, потягнувшись тихо, босим на землю ступив,
Оком своїм здивованим глянув у небо глибоке,
Так і застиг на місці — чиста ж яка блакить!

Так у вірші «Пролісок» поет М. Клименко уявляє собі першу підсніжну весняну квітку. Тут справді персоніфікація не мовна, образ ніби відривається від конкретних обрисів свого значення і розвивається самостійно. Але в той же час не можна не помітити, що він народжується через «словесну» метафору-персоніфікацію: «пролісок... хлопчиком скочив з постелі».

Погляньмо з цієї точки зору на епітет. Вважається, що не кожне означення можна назвати епітетом. Далі — не кожен епітет можна вважати тропом у повному розумінні як переносне значення слова. І все це в межах однієї мовної одиниці, однієї мовної категорії. Все залежить від загального контексту: між «просто» означенням, «просто» епітетом і метафоричним епітетом — безліч відтінків, безліч переходів значень. У Рильського в «Ознаках весни» — струмки «чистим сріблом грають у тумані». «Чисте срібло» — в цьому сполученні «чисте», можливо, навіть не епітет, а просто органічна ознака? Але ж в художньому контексті оживає її буквальне, конкретне образне значення чистоти, блиску, ясності.

Так, справді важко виміряти, де кінчається «мовна» образність і починається «немовна». Та вимірювання тут і непотрібні. Значно потрібніше і цікавіше при аналізі мовнообразних факторів простежити цю єдність художніх процесів образної конкретизації дійсності за допомогою слова. Загальне висловити через окреме, виділити істотне, змалювати через контраст, звернутися до порівняння, аналогії, поєднати моменти зображальні і оціночно-характеристичні, персоніфікувати зображення — це ж ті найзагальніші процеси образно-асоціативної думки, художньої уяви, які лежать в основі психології художньої творчості.

Одним із перших підкреслив цю єдність процесів художнього мислення О. О. Потебня, і не лише підкреслив, а й зробив її центром своїх теоретичних побудов. Загальне розуміння гносеологічної природи образу як елемента художнього мислення допомогло Потебні зробити багато правильних часткових висновків, спостережень над життям художнього образу. Правда, Потебня мав нахил до абсолютизації образно-тропних зв'язків, до ототожнення їх із складними художніми явищами, шир-

шими і загальнішими, ніж асоціації в тропах. Це призводило до надміру «лінгвістичного» розуміння художнього твору. В поетиці Потебні помітна тенденція зводити до тропів усі загальні категорії мислення: так, наприклад, він зводить до синекдохи художнє узагальнення, процеси типізації. Потебня абсолютизував одну з ланок художньої цілісності твору, недостатньо враховуючи специфіку кожного процесу, ототожнюючи їх всі із закономірностями слова. Так, тенденція до узагальненості, до показу загального в окремому, конкретному виявляється в багатьох художніх явищах, в тому числі і в синекдосі, а не походить, навпаки, від синекдохи.

Проте загальне прагнення показати єдність процесів образного мислення в різних його проявах і якостях — це найбільш плідне досягнення Потебні, яке не можна недооцінювати. І очевидно, треба вести дослідження в цьому напрямі, якщо ми хочемо збагнути процеси словесного творення образної ідеї.

У згаданій вище статті І. С. Іллінської читаємо: «Бувають персоніфікації, які можуть бути здійснені будь-якими засобами мови, тому що суть їх не в мові, а в тих уявленнях, які ними викликаються» [1]. Взагалі «суть» всіх цих образних процесів «не в мові», а в сфері думки, ідеї.

Під час дискусії про слово і образ багато сперечалися, чи можливий у літературі образ поза словом. На це питання, думається, можна відповісти лише так: і можливий, і неможливий. Можливий, але лише умовно, як якась неоформлена загальна картина, як загальні обриси думки, що матеріалізуються, одержують своє життя лише в слові. Образна думка виявляється специ-

---

[1] «Вопросы языкознания», 1954, № 5, стор. 85.

фічно, по-різному — і в загальній художній концепції твору, і в елементарній образній частинці твору, по-різному пов'язана з мовними категоріями, споріднена і з «мовному», і в «немовному» вираженні, у великому і малому, у загальному і конкретному.

Аналізуючи мовну структуру художнього твору, ми часто користуємося такими термінами, як «прийоми», «засоби». Звичайно, ці терміни мають повне право на існування. Але коли ними зловживають, абсолютизують їх, тоді мимоволі виникає дещо механічний підхід до художньої творчості як до чогось скомпонованого, зробленого, а не як до вияву складного і специфічного художнього думання. А таке зловживання, на жаль, не вижито ще в нашій науці про літературу.

При знайомстві з не позбавленою інтересу книгою А. Т. Рубайла «Художні засоби мови», наприклад, складається враження, ніби письменник не мислить за допомогою цих «засобів», а компонує їх. Занадто вже частими є такі слова, як «добирати», «вибирати», «вибір виразових засобів». Таке настирливе повторення цих прямолінійних механічних визначень може непомітно зруйнувати істинне розуміння тонких художніх процесів думки і породити уявлення про ці процеси як про комбінування заздалегідь даних засобів.

До речі, і сам автор книги в основі своїй проти такого механічного розуміння художньої мови. Тим прикріше, коли необережне користування механічною термінологією приводить до висновків, чужих самому авторові.

Чим шкідлива абсолютизація «прийому»? Тим, що при такому підході до твору неминучим є, замість гнучкого аналізу складних, опосередкованих, тонких взаємопереходів, — прямолінійне пов'язання мовних «засобів» з ідейним змістом, безпосереднє виведення їх з ідейного

змісту і т. д. Для прикладу можна навести уривок із статті М. Н. Петерсона «До питання про метод аналізу мови художнього твору», яка доводить до крайності це примітивне встановлення зв'язків між «прийомами» та «ідейним змістом»: «Головна ідея «Молодої Гвардії» О. Фадєєва — масовий героїзм радянської молоді в роки Великої Вітчизняної війни. Цим визначається композиція роману: в перших 35 розділах говориться, як молодь виховувалася, а в останніх — як вона діяла, створивши підпільну організацію «Молода Гвардія». З цим пов'язане і те, що події в 1-й частині розвиваются повільніше, мовні засоби багатші і різноманітніші, в 2-ій частині події розгортаються значно швидше, тому мовні засоби стають лаконічнішими» [1]. Звичайно, таких анекдотичних крайнощів у нашім літературознавстві не густо, але певні пережитки такого підходу до художнього тексту існують.

Навіть у згаданій вище дискусії про слово і образ, що відбувалася на сторінках журналу «Вопросы литературы», дискусії «на вищому рівні», з уст солідного спеціаліста із стилістики О. Єфімова звучали такі терміни, як «сполучення мовних засобів», «забарвлення», «насичення», «розцвічування» мови образами і т. д. За цими нешкідливими, на перший погляд, визначеннями, зведеними на теоретичну висоту, стоїть дуже небезпечне нехтування специфікою процесів образного мислення. Адже митець не «насичує» і не «забарвлює» образами готову художню тканину, а мислить ними. І тому заздалегідь важко визначити якісь «пропорції» художніх засобів — вільна і могутня хвиля творчості змітає їх і тво-

---

[1] М. Н. Петерсон, К вопросу о методе анализа языка художественного произведения, «Вестник Московского университета. Серия общественных наук», вып. 1, № 4, 1954, стор. 86.

рить нові художні «пропорції». Все залежить від задуму, від образного контексту, живого, складного і багатогранного, який диктує художній мові свої специфічні вимоги і закони, що їх не знають інші різновиди мови.

Ось чому перед дослідником художньої мови неминуче повинне постати завдання охопити слово у всій повноті і різноманітності його поетичних функцій. Не лише усталені, освячені традиційною поетикою тропи, а також і те звичайне, «необразне» слово, без якого неможлива поезія. Ті словесні закономірності, які обумовлюють, сприяють народженню образної думки в слові. Це незмірно важче, ніж аналізувати тропи, де плин асоціативно-образного мислення сконденсовано в певних словесних формах, де образне мислення перекликається, переплітається з чисто мовними процесами. Важко збагнути таємниці простих звичайних слів! А проте ті «мікрообрази», що народжуються поза тропами, часто безпосередньо пов'язані із стихією слова, з тими виразовими можливостями, що закладені в лексичній і семантичній визначеності слова, в синтаксичних відношеннях слів. І дослідження їх динаміки дасть змогу віднайти ключ до важливих «секретів поетичної творчості».

Просте „називання“ і образна узагальненість

Чим досягається виразність мікрообразів, створених без допомоги специфічних словеснообразних формул? Як звичайне слово може передати образну конкретність, предметність, забезпечити виразність зображеного? Яким повинне бути це слово? Багатим на смислові відтінки, соковитим, образним і т. д. Все це, безперечно, так, але ж, очевидно, насамперед, т о ч н и м. Л. Перво-

майський колись справедливо зазначав, що письменник шукає в словнику не слів, а «точних значень» [1].

Образ, народившись у слові, ніби звільняється від словесної оболонки і рельєфно стає перед очима — живий, зримий, відчутний. А для цього зовсім необов'язковими є метафора або порівняння. Для цього потрібно, щоб слово було точним, щоб воно передавало найхарактерніше, найважливіше, саме той, а не інший емоційний відтінок, щоб воно не звучало півтоном нижче або вище.

Адже скільки їх, цих повнозначних слів, які самі по собі, в своїй первісній прямій смисловій визначеності значать так багато! Узагальнюючи досвід людини, вони несуть у собі великий життєвий зміст і прямо апелюють до розуму і чуття людського.

Ведь есть слова, есть имена такие,
Которые всегда животворят.
Слова «Любовь», «Доверье», «Теплота»,
«Свобода», «Справедливость», «Честь», «Ребенок»,
Названия цветов или плодов,
Есть слово «Храбрость», слово «Открывать»,
Есть слово «Брат» и рядом с ним «Товарищ», —

сказав про такі слова Поль Елюар («Габріель Пері»).

Точне значення слова, його «власне ім'я» має велику зображальну і емоційну силу. Вандріес, говорячи про «ієрархію слів на основі їх поетичної сили», на першому місці ставив конкретне «власне ім'я», конкретне поняття-значення [2].

В живописі за допомогою сполучення або контрастного зіставлення простих кольорів можна дати виразний малюнок. Так і в поезії просте точне «називання» дії,

---

[1] Л. Первомайський, Мова і майстерність, «Вітчизна», 1956, № 3, стор. 156.
[2] Ж. Вандриес, Язык, Соцэкгиз, 1937, стор. 132.

ознаки, предмета, яке виключає неправильні тлумачення, двозначності, розпливчастість, — дає відчути зображуване, дає йому можливість жити «самостійним» життям.

Мистецтво багате на різні художні почерки. Коли дивишся на картину одного художника, не можеш не помітити окремих мазків, окремих щедрих розсипів барв, в іншій картині відразу схоплюєш цілісне образне враження: «мені нема діла до барв, мазків і віртуозності пензля, я завжди переслідував суть: тіло як тіло», — говорив Рєпін [1].

Так і в художній літературі. У деяких письменників майже не відчуваєш словеснообразних мазків, з яких твориться загальна образна цілісність, а бачиш тільки результат: «тіло як тіло».

Гоголь писав про Крилова: «У нього не спіймаєш його манери («слога». — *М. К.*). Предмет ніби не маючи словесної оболонки виступає сам собою, натурою перед очима» [2]. «Не спіймаєш «слога» і в інших письменників. У прозі Пушкіна і в поезії Шевченка, у Толстого і Чехова — незважаючи на колосальну різницю творчих індивідуальностей, — зупиняєшся, вражений силою величної художньої простоти, не в змозі пояснити, як твориться вона. Ніби іншими словами не можна сказати, — знайдено те, неповторне слово, яке в точності відповідає зображуваному, завдяки якому зображуване «виступає само собою, натурою перед очима». «Кожне слово в поетичному творі повинне до того вичерпувати все значення його відповідно до думки цілого твору, щоб видно

---

[1] И. Репин, Далекое близкое, «Искусство», М.—Л., 1953, стор. 132.

[2] Н. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. 8, стор. 395.

було, що немає в мові іншого слова, яке тут могло б замінити його», — говорив Бєлінський [1].

Флобер, вірячи, що існує лише одне слово для того, щоб назвати певну річ, один прикметник, щоб її визначити, одне дієслово, щоб зробити її живою і рухомою, вдавався до нелюдської праці в пошуках цього слова.

Дати образну конкретизацію за допомогою кількох звичайних, скупих, але незамінимих слів, які прямо відтворюють певну дію, деталь, рису, використати вповні динамічні можливості, закладені у формах слова, — для цього потрібна велика майстерність. Згадаймо ще раз добре відоме висловлювання Д. Григоровича про те «одкровення», яке він відчув для себе в дріб'язковій, на перший погляд, пораді Достоєвського. Достоєвський порадив йому оживити суху фразу «пятак упал к ногам» за допомогою двох простих дієприслівників: «Пятак упал на мостовую, звеня и подпрыгивая». Чому ж це прозвучало для письменника як відкриття? Ці два слова конкретно домальовують рух, роблять образ живописним. Причому форма дієприслівника дає їм можливість не виступати як паралельні дії, а саме домальовувати дію, включатися в неї, збагативши її додатковими дієслівними відтінками.

В художній мові «друга система сигналів» не відсуває дійсності, не заміняє її. Навпаки, вона служить засобом відновлення повного, конкретного, живого відчуття дійсності. Завдяки точним словам-значенням у художній літературі вдається створити ілюзію зіткнення із сигналами «першої системи», тобто певну ілюзію безпосереднього зіткнення з дійсністю. «Якщо ти хочеш вжи-

---

[1] В. Бєлінський, Поезії Лермонтова, «Вибрані статті», Держлітвидав України, К., 1947, стор. 206.

вати слова, — говорив І. Павлов, — то щохвилини за словами уявляй дійсність»[1].

За слово, яке несе максимум смислового та ідейного навантаження, яке спирається на своє предметне значення, завжди боролися письменники, обстоюючи господарське ставлення до слова, використання його образних сил з почуттям міри і такту.

«Слово, — писав Короленко, — це не іграшкова кулька, що летить за вітром. Це знаряддя роботи: воно повинне підіймати за собою певну вагу. І тільки по тому, скільки воно захоплює і підіймає чужого настрою,— ми оцінюємо його значення і силу»[2].

Толстой закликав обережно поводитися з порівняннями: «Порівняння — один із найбільш природних і дійових засобів опису, але необхідно, щоб воно було дуже правильним і доречним, інакше воно діє зовсім протилежно... Уява — така рухлива, легка здатність, що з нею треба поводитись дуже обережно. Один невдалий натяк, незрозумілий образ, і вся принадність, створена сотнею прекрасних, чітких описів, зруйнована. Авторові вигідніше опустити десять прекрасних описів, ніж залишити один такий натяк у своєму творі»[3].

Герцен писав, що не слід зловживати метафорами, «розділяти словами те, що з'єднано дійсністю», головне — «природно і просто виражати словами події світу фізичного»[4]. Це дуже важливе зауваження. Використа-

---

[1] Цит. за кн. С. Юткевич, Контрапункт режиссера, «Искусство», М., 1960, стор. 159.

[2] В. Короленко, Избранные письма, т. 3, «Мир», М., 1936, стор. 163.

[3] Л. Толстой, Детство, Полное собрание сочинений, Гослитиздат, т. 1, М., 1928, стор. 178.

[4] А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем под ред. М. К. Лемке, т. 4, Пг., 1925, стор. 379.

ти передусім те, що може дати пряме, точне безпосереднє значення слова, не нав'язувати слову насильно метафоричних перенесень — це ж зрештою боротьба за смислову точність слова і образу.

Письменник розповідає, описує, але все ж, насамперед, показує, зображає, а зображати (тим більше — виражати), не знаючи секрету цих звичайних ділових слів — носіїв точного значення — неможливо. Такий «секрет» знав Пушкін, з «Повістей Бєлкіна» виросла вся багата і різноманітна реалістична проза. Знав його і Шевченко, поезії якого вражають силою простого, по-народному влучного і вагомого слова, яке робить зримим і поетично реальним Шевченків «Садок вишневий коло хати». Знав його і Толстой, який зображав явище, проникаючи в суть його, таким, яким воно уявилося б поглядові тверезого спостерігача. До речі, хтось із дослідників зауважив, що, очевидно, ні в кого з художників слова «можливо», «здається», «ніби» не зустрічаються так рідко, як у Толстого, настільки твердим був його письменницький почерк.

Якнайменше загальщини, описовості, риторики — за точне лапідарне слово, максимально наповнене змістом і почуттям — так розумів роботу над словом Чехов. «Викиньте слова «ідеал» і «поривання», — радив письменниці Авіловій Чехов [1], у творчості якого стільки ідеалів і стільки поривань! Письменник протестував проти описовості, загальності і хизування «красивими» словами за точність, за безпосередню понятійну і почуттєву конкретність, «компактність», як казав він, слова і образу.

Франко, роздумуючи над причинами конкретності образу, писав: «Правдиві поети все і всюди з багатого за-

[1] А. Чехов, Собрание сочинений и писем, т. 15, Гослитиздат, М., 1949, стор. 320.

пасу рідної мови вміють вибирати власне такі слова, які найшвидше і найлегше викликають в нашій душі конкретне, смислове враження»[1]. У статті «Із секретів поетичної творчості» Франко на прикладі поезії Шевченка тонко і майстерно показує, як письменник тяжіє до чуттєвих образів, звертаючись відразу до всіх чуттів або настоюючи на одному відчутті, підкреслюючи його. Точним «називанням» при цьому досягається предметність образу, як можна іншими словами назвати його почуттєву конкретність.

Адже під образністю слова ми розуміємо не лише його інакомовне, а й предметно-зображальне значення. Тому уже номінативне використання слів робить можливою образну виразність[2].

Троп має певний стрижень, базується на якомусь головному враженні, на певній центральній асоціації. Таким стрижнем, «ізюминкою» в звичайному описі часто є, як уже говорилося, певна деталь, її «називання», що стає центром зображення, викликає до життя образ[3]. Адже точність художньої мови тим і відрізняється від точності мови наукової, що в основі її лежить не понятійна узагальненість, а прагнення до передачі конкретного, трепетного, живого — цього враження.

---

[1] І. Франко, Твори в двадцяти томах, т. 16, Держлітвидав України, К., 1955, стор. 265.

[2] «Номінативне значення слів, завдяки якому відтворюються деталі експресивно-предметної зображальності твору, саме набуває відповідної експресивності своєї предметної зображальності» (Г. М. Поспелов, Проблема стилистики и проблема стиля, «Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы», стор. 46).

[3] Виділення, подання деталі дуже близьке до способів зображення в метонімії — знову тут можна підкреслити єдність, спорідненість різних процесів образного мислення.

Деталь — це категорія не «словесна», не «мовна», а, так би мовити, змістова, загальнохудожня. І тут знову дуже яскраво видно грані переходу «словесного» і «несловесного». Ядро образу — завжди явище не мовне. І «картина», і «образ», так само і образна деталь — це категорії не словесні, але вони безпосередньо втілюються в словесній тканині. Коли твориться мікрообраз, таке точне, гнучке «називання», номінативне подання деталі має велике значення. І при дослідженні мови, очевидно, не можна ігнорувати його характеру і способів при виявленні «субстанції» деталі.

Вся справа в тому, щоб при зображенні не було опущено якогось суттєвого моменту, визначального для відчуття цілого. Іноді подається докладний, послідовний опис, коли з окремих частковостей постає цілісність, іноді образ базується на суттєвій деталі — зображальній, психологічній, емоційній.

Толстой писав Черткову: «Жаба лежить черевом догори, а потім говориться відразу ж, що вона потяглася далі. Треба обов'язково сказати, як вона перевернулася знову спиною догори. Ось поправки, важливі по формі. І коли є та увага, або як хочете назвіть, яка дозволяє бачити це, тоді мова буде хорошою» [1]. Саме так: не пропустити суттєвого, подати найдоцільніше. А для цього необхідна гнучкість і динаміка словесних форм, семантичних модифікацій і відтінків. Суттєва деталь, вміло, вигідно подана, може освітити весь образ.

В живопису, в графіці одним виразним, динамічним штрихом часто передається рух, настрій, характер, психологічний смисл зображуваного.

«Як передати словами враження від дуже товстої людини? — писав художник Жуков. — Можна просто

---

[1] Зб. «Толстой о литературе», Гослитиздат, М., 1955, стор. 212.

сказати, що він був надзвичайно товстим. Можна сказати інакше: він ледве пересувався. Або: він ледь-ледь пролазив у двері. Або ще: був гладкий, круглий, як м'яч... і т. д.». Тут, бачимо, і порівняння, і описова констатація. Це все влучні, але більш-менш загальні ознаки, які не здатні моментально викликати перед очима весь образ. «Але ось як переконливо може бути передане відчуття гладкого тіла через деталь: він був такий гладкий, що його щоки було видно з спини. І відразу відчуваєш, наскільки ординарними були попередні приклади і наскільки влучним є око художника, що схопив головне в образі людини, яка стоїть перед ним» [1].

Це свідчення художника. Але такий принцип ефективний і для живопису словом, для творення образної конкретизації засобами слова, тієї пластичності, рельєфності, до якої прагне образ. Часто дрібна деталь, образна «секунда» таїть у собі величезну силу узагальнення (може навіть підноситись до рівня символу). Вона ніби вирізьблюється в нашій свідомості, вбираючи в себе всі ознаки, всі риси загальної картини, загального образу. Адже ніяка широта і глибина пізнання нездатна вилитися в художній образ, якщо не знайдено цю міру зосередження загального в неповторному окремому живому явищі.

Письменники часто використовують деталь динамічно, не обмежуючись її констатацією для змалювання певного образу, а розвиваючи її. Деталь така може стати певним лейтмотивом у характеристиці героя, в побудові складного образу. Через неї часто здійснюється єдність окремого з цілим, вростання мікрообразу в «макрообраз», через неї плететься образне мереживо.

---

[1] М. Жуков, Заметки об искусстве, «Знамя», 1959, № 9, стор. 151.

Повторення деталі виразно показує зміну, еволюцію образу. Так, наприклад, «чорні руки» — цей лейтмотив характеристики Маланки з «Фата Моргана» — росте, набирає нових емоціональних відтінків. Він передає не лише спрацьованість, нужденність, змученість, але й силу, коли Маланка мріє про землю: «В ногах чулась міць, в руках сила. Чорні жилаві руки були наче з заліза». Так розвивається, емоційно підносячи образ, деталь і в О. Гончара, М. Стельмаха. У М. Стельмаха образ часто зачинає свій розвиток від якоїсь деталі, що є лише першою ланкою цілого образно-символічного ланцюжка («Кров людська не водиця», «Хліб і сіль»). Вона повторюється, зміцнюється, пов'язуючи окремі картини, думки, спостереження. Так розкривається метафоричний образ, порівняння. Так росте і деталь, утверджена за допомогою звичайного слова, творячи підтекст, цементуючи все зображення. Ці класичні лінії ведення образу можна виявити у всіх мистецтвах. В музиці також певна музична фраза, варіант теми повторюється в різних тональностях і регістрах, в іншому темпі і ритмічному оформленні.

Деталь, виражена словами в їх прямому номінативному значенні, часто стоїть біля колиски образу. В дискусії про слово і образ велися цілком серйозні суперечки навколо прикладу з роману В. Кожевникова, наведеного В. Назаренком, — про «шматок онучі, що висунулася з валянка», — образ це чи не образ? Звичайно ж, тут немає «образу онучі» (!), це лише елементарна деталь, що включається в портрет, відтіняє певні риси характеру тощо.

Майстерністю такої промовистої «образної секунди» повною мірою володів, наприклад, Чехов: «Було тихо, темно, і лише високо у верховітті де-не-де тремтіло яскраве золоте світло і відбивалося райдугою в сітях па-

вука» («Дом с мезонином»). Якщо порівняння — то в ньому оживають, розкриваються найхарактерніші риси, відповідні до настрою, характеру, ситуації. Якщо опис, то він побудований на визначальних моментах, і зображення переконує силою реальності.

Це та відповідність слова «жесту» (в широкому розумінні) персонажа, про яку колись писав О. Толстой: «Жест як рух тіла, жест як рух душі. Слово є іскрою, що виникла в кінці жесту... І якщо ви, письменник, відчули, передбачили жест персонажа, якого ви описуєте... слідом за відгаданим вами жестом постане та єдина фраза, саме з тим розташуванням слів, саме з тим добором слів, саме з тією ритмікою, яка відповідає жестові вашого персонажа, тобто його душевному станові в даний момент» [1].

Критик Б. Сарнов у статті «Книга, прочитана вчасно» висловлює дуже цікаві міркування про образне утвердження звичайної фрази. Він бере фразу Андерсена: «Я увійшла до кімнати. Вона була такою малою, що я не знала, куди подіти шлейф мого плаття». Опису кімнати немає, але відчуття тісноти відразу ж виникає в читача, кожен в думці уявляє собі жінку, яка безпомічно оглядається навкруги та інстинктивно підбирає шлейф свого плаття. Більше того, читачеві передається настрій цієї жінки, що, очевидно, звикла до просторих залів і незручно почуває себе в цій маленькій тісній кімнаті. «Інакше кажучи, — пише Б. Сарнов, — фраза Андерсена несе психологічне навантаження, і саме це й робить її художнім образом» [2]. Так психологічна правда, відповідність моменту, настрою, задуму, характеру

---

[1] Цит. за ст. Б. Сарнова «Новаторы» и «архаисты» («Вопросы литературы», 1962, № 10, стор. 60).

[2] «Вопросы литературы», 1961, № 8, стор. 48.

надають прямій, безпосередньо «названій» художній деталі виразності об'ємного повноцінного образу, який стоїть за словами.

Така деталь стає елементарною моделлю образу в тій же мірі, що й художній троп.

Письменник в точній місткій деталі ніби робить психологічну, емоційну «витяжку» із зображуваної ним дійсності. Англійський літературознавець Джон Маррі в своїй книзі «Проблема стилю» влучно називає цей життєво важливий для художньої літератури процес кристалізацією. Метафора — одна з форм (і форм найскладніших) кристалізації. Бувають і форми простіші, та не менш виразні. Наприклад, максимальна точність (precision) мови і пов'язана з нею чуттєва достовірність: «абсолютна точність мови — гарантія емоції» [1]. Про письменника автор говорить як про «акумулятор деталей» [2]. Причому Маррі розрізняє вірне і фальшиве зображення, коли об'єкти, які бачить і «називає» автор, «не мають життєво необхідних відношень до емоційного відчуття місця, яке він описує: ми відразу ж приходимо до висновку, що він зовсім не зрозумів цього почуттєвого смислу зображуваного» [3]. Якщо немає «почуттєвого смислу», то немає і вірності образу. І навпаки, при вірній передачі настрою зображеного наші природні почуття ніби загострюються.

В англійському літературознавстві зустрічається дуже вдалий термін для визначення такої деталі — eye-opener. Що значить eye-opener (eye — *око,* open — *відкривати*)? Це — деталь, яка «відкриває очі» читачеві, робить малюнок чітким і пластичним, необхідна для того, щоб охопити всю цілісність зображуваного.

---

[1] John Murry, The Problem of Style, London, 1960, стор. 90.
[2] Там же, стор. 91.
[3] Там же, стор. 93.

Польський естетик Роман Інгарден цікаво розвиває думку про «схематичність» твору, маючи на увазі під схематичністю неповноту, неадекватність художнього зображення зображуваному. В художньому творі неминучі «місця неповної визначеності», де автор подає лише окремі риси, істотні моменти, а зв'язки між ними, їх передісторію полишає для нашої уяви. Р. Інгарден доводить, що така схематичність є закономірною для мистецтва. Вона походить, «по-перше, від істотної диспропорції між мовними засобами зображення і тим, що повинне бути зображене у творі, і, по-друге, від умов естетичного сприйняття» [1]. Кожне визначення, не лише загальне, але і строго одиничне, не вичерпує предмета. Якщо б ми навіть одержали повне вичерпне визначення предмета, то все одно воно вийшло б за межі можливостей естетичного сприйняття і навіть перешкоджало б досягненню специфічного художнього результату. Певна «недомовленість» необхідна для повноти і свіжості художнього враження. Неможливо змалювати все в точності— це було б пласким фактоописуванням, а не поезією. Художнім є те, що кристалізує істотне в зображенні. Загальне, настроєве, що не піддається скрупульозному точному прямому малюнку подається в живій динамічній деталі. Як добре сказала Ліна Костенко,

Якщо не можна вітер змалювати,
прозорий вітер на ясному тлі, —
змалюй дуби, могутні і крислаті,
котрі од вітру гнуться до землі.

Виділити, подати крупним планом, назвати — це знов-таки поштовх до нашої уяви, власне, така ж активізація нашої уяви, як асоціація в тропах.

---

[1] Р. Ингарден, Исследования по эстетике, Изд-во иностранной литературы, М., 1962.

Значить те, що ми визначаємо як «називання», точне, лаконічне, максимально виразне, — це теж «художній засіб», «художній прийом», у тому значенні, в якому ми вживаємо ці терміни (як відбиття певних процесів художнього мислення).

Що і як «назвати» — в цьому криється тонке художнє чуття, майстерність автора, його художня спостережливість. Якщо за цими виділеними художньо моментами стоїть щось більше — ідея, загальний образ, настрій — тоді вони не виродяться в мертві знаки, а будуть по-справжньому поетичними і донесуть до нас те велике, що породило їх.

Всі загальні істини стануть «художніми», тобто конкретно-почуттєвими, образними, елементарна «модель» образу дасть поштовх до розвитку нашої уяви і думки — і її конкретизуючої, і її узагальнюючої здатності. Щось часткове і «дрібне» може виявитися найближчим, найзрозумілішим, що дійсно відкриває очі і дає нам відчути зображуване. Р. Рождественський у своєму урочистому і такому хвилюючому «Реквіємі» найширші узагальнення робить виразними, зрозумілими, своїми саме завдяки такій «відкриваючій очі» найпростішій деталі. Лежать у землі загиблі воїни. Але життя продовжується, квітне, як завжди було, як є і як буде.

А над ними
травы сохнут,
А над ними звезды меркнут,
А над ними
кружит беркут
и качается
подсолнух.
И стоят над ними сосны.
И пора приходит снегу.
И оранжевое солнце
разливается
по небу.

Загальні ознаки — ознаки зміни пір року, чергування дня і ночі — і раптом така конкретна живописна деталь: вітер колише жовтий, повний, як життя, соняшник. Ми побачили це нашим внутрішнім зором, відчули красу і настрій цього образного «моменту», для нас ожила вся картина, і найзагальніша ідея стала нашим кревним художнім здобутком.

Все це, звичайно, внутрішні і непомітні для нас естетико-психологічні процеси, але вони обумовлюють відчуття образу, завдяки якому ми віримо поезії.

Зображувані в художніх творах явища пізнаються не шляхом їх абстрактного розуміння, а головним чином шляхом їх конкретного виявлення, тобто відбиття в якихось близьких предметних формах.

Й. Бехер в одній із своїх статей схвально цитує висловлювання М. Ісаковського про його (Ісаковського) вірш «У пчеловода пир горой». Не можна в цьому вірші, як справедливо відзначив автор, якось обійтися без «бджіл», якось не «назвати» їх — «досить гудіння бджіл на святі пасічника, щоб поетично освятити це свято. Таким і лише таким шляхом вірш уникне описовості...» [1] І справді. Такий «натяк», зроблений з тактом і почуттям міри, «поетично освячує» зображення, служить поштовхом для нашої уяви. Але він обов'язково повинен відповідати духові образу, інакше кожна дисонуюча деталь може порушити, розхитати образну єдність, — як казав А. П. Чехов, «шероховатая черточка кричит благим матом». Так сталось в одному з віршів А. Малишка:

Є в любові буденна проза,
Молода і, як світ, зелена,
Не з ноктюрнами Берліоза,
Не з пасажами із Шопена.

---

[1] Й. Бехер, В защиту поэзии, Изд-во иностранной литературы, М., 1959, стор. 236

Не треба бути особливо глибоким знавцем музики, щоб знати, що ноктюрни зовсім не є характерними для Берліоза, так само як блискучі пасажі для романтичної лірики Шопена... Асоціативна деталь звучить дисонансом, і відбувається певна ланцюжкова реакція — зсередини розхитується задум.

В одному з японських хокку (класичних традиційних тривіршів) дуже характерно передано відчуття свіжості родючої землі:

Какою свежестью веет
От этой дыни в каплях росы
С налипшей влажной землей [1].

Згадаймо, як Довженко в своїй «Землі», коли йому треба було показати живу родючу силу землі, показав плоди її — овочі, фрукти, великі яблуневі гілки — омиті дощем, і дощова краплинка на яблуці оживила його, примусила дихати: ми відчули і аромат, і свіжість... Знову той самий спільний для всіх видів мистецтва принцип опуклого подання, «називання» найістотнішого, незамінимого для створення образу.

Японські традиційні вірші взагалі дуже показове явище для розуміння образної сили буквального безобразного штриха. На них можна простежити знаменні художні закономірності. Тут те, що ми називаємо мікрообразом, живе окремим поетичним життям, являє своєрідний самостійний художній організм. Якщо звичайно такий мікрообраз вплітається в образну тканину цілого твору і завдяки контекстові розкриває всі свої смислові глибини, то тут і своєю виразністю, і поетичністю він зобов'язаний тільки собі, тим кільком лаконічним словам, що сказані, та могутній владі підтексту. Які ж об-

[1] Всі хокку цитуються за виданням: «Японские трехстишия. Хокку. Перевод с японского В. Марковой», Гослитиздат, М., 1960.

разні потенції закладено в цьому скупому номінативному значенні слів? Що обумовлює його особливу виразність?

Лаконізм — основний художній принцип хокку. Навіть граматика тут особлива: граматичних форм небагато, і кожна несе на собі граничне навантаження, іноді суміщаючи кілька значень. Хокку, як правило, уникає епітета або метафори. Але вже сам лаконізм при називанні ховає в собі невичерпні можливості образної конкретизації і узагальнення. Один штрих, одна деталь, друга. Вони подані нам, вони перед нами. І наша уява починає працювати далі — об'єднуючи, узагальнюючи їх.

Со мной под одной кровлей
Две девушки. Ветки хаги в цвету
И одинокий месяц —

так змальовано настрій. Сполучення цих кількох (істотних) моментів зображення породжує цілісність. Вони— ніби збудники певного чуття. Перед нашою уявою відкривається широкий простір, і вона починає активно, творчо працювати.

Часто в хокку сполучається окремий частковий момент з більш або менш виразним узагальненням. Констатація загального і поряд конкретна, неповторна, ця деталь.

Важно ступает
Цапля по свежему жнивью —
Осень в деревне.

Плотно закрыла рот
Раковина морская.
Невыносимый зной.

Середина ночи...
Брошена на льду, чернеет
Старая лодчонка.

(Чи не видається цей останній приклад схожим на чеховський принцип опису місячної ночі?).

Проталина в снегу,
А в ней — светло-лиловый
Спаржи стебелек.

Це «насіння», з якого виростає образ. Недарма один з японських класиків Басе писав:

Образ самой прохлады
Кистью рисует бамбук
В рощах селенья Сага.

Часто ці окремі штрихи породжують єдине образне враження, тому що звертаються одночасно до різних чуттів: зорові, дотикові, слухові сприйняття поєднуються:

Облака вишневых цветов!
Где-то колокол прогудел... В Уэно
Или в Асакуса?

Оскалив белые зубы,
Обезьяна хрипло кричит.
Луна встает над горою.

Погляньте, скільки тут контрастів, які роблять образ виразним, живим, динамічним. Темна ніч — і «білі» зуби. Тиша, спокій місячної ночі — і хрипкий крик мавп. Так буквальні ознаки — в зіткненні, в сполученні — породжують образ.

Хай у цих мікрообразах і немає порівнянь в канонічній формі, зате скільки тут смислових зіставлень, які ще і ще раз доводять єдність шляхів художнього мислення.

Пригорок у самой дороги.
На смену погасшей радуге —
Азалии в свете заката.

Осень уже недалеко.
Поле в колосьях и море —
Одного зеленого цвета.

В хокку весь час зустрічаємося з об'єднанням різних планів, що дає живописне об'ємне зображення.

На высокой насыпи — сосны,
А меж ними вишни сквозят, и дворец
В глубине цветущих деревьев.

Живописне зіткнення кольорів, тла і зображення:

Друг на друга нарцисс
И белая ширма бросают
Отблески белизны.

і багато інших принципів створення образу за допомогою сполучення, зіткнення, об'єднання прямих безпосередніх деталей простим, безобразним номінативним шляхом.

Лаконізм художнього зображення тут є причиною особливої багатозначності, глибини узагальнюючих підтекстів. Недарма в хокку так багато різних тлумачень.

Азалии в грубом горшке,
А рядом крошит сухую треску
Женщина в их тени.

Крім «поверхневого», безпосереднього зображення, тут не можна не відчути і легкого, ненав'язливого алегоричного піднесення. Можливо, в цій простій убогій обстановці жінка-трудівниця прекрасна, як прекрасна азалія, в своєму грубому горщику. Уже в паралельному поданні окремих явищ закладено можливості порівняння, зіставлення, відчутні підспудні течії інакомовлення.

Отже, і в такому безпосередньому прямому словесному зображенні, яке не вкладається в рамки тради-

ційних формул, визначених поетикою (тропів, фігур і т. д.), можна простежити цей рух образної думки в слові, певні художні «прийоми», «засоби». Більше того, дослідження, скрупульозне вчитування в такі найпростіші художні елементи, наштовхує на широкі узагальнення. Так, спостереження над словесним живописом у хокку якось дуже природно наштовхує на думку про єдність процесів образного мислення в різних видах мистецтва. Уже в цій поетичній клітинці відбивається близькість принципів східного мистецтва, поезії і живопису, зокрема японського, китайського.

В концепції кожного мікрообразу, в його конкретній «ідеї» криються широкі загальноестетичні критерії, оцінки, осмислення, особливий підхід до життя, свої позиції художнього бачення світу. В класичному східному живописі, японському і особливо китайському, теж величезне значення має така образна мікродеталь, зображення ніби найдріб'язковіших предметів, яке не перетворюється в дріб'язкове зображення. Згадаймо, наприклад, нашого сучасника Ці Бай-ші, який зумів у своєму живопису донести до наших днів традиційну естетичну філософію: радість від художнього спілкування з живою природою, такою багатогранною, розмаїтою в своїх проявах. Ось чому зображення однієї якоїсь маленької живої істоти або рослини — коника-стрибунця на листку або квітки лотосу — так глибоко хвилює: за ним стоїть оптимістичне утвердження краси природи, буття, радість людини, яка може бачити яскраві тони життя, відтворити їх і дати цю радість бачення іншим.

Цей наш невеликий екскурс у давні поетичні форми зроблено для того, щоб на винятково яскравому прикладі показати художню силу, багатозначність і велику образну виразність прямого безóбразного малюнка.

Колись О. Блок характеризував поета як «людину, що називає все по імені, віднімає аромат у живої квітки» [1]. Це дуже тонке зауваження. Поет «називає» те, що творить «аромат» образу (цю невід'ємну прикмету живої — і тільки живої квітки) і дає нам відчути зображення не як мертву фотографію, не як паперовий штучний сурогат, а як живу квітку.

Такий, наприклад, Шевченків «Садок вишневий коло хати», весь побудований на характерних для народного побуту деталях, поданих просто, прозоро і поетично. Або — інший вірш Шевченка — «Не кидай матері».

Тут чітко виявляється шевченківська манера реалістичного живопису в ліриці — максимально лаконічні і максимально виразні окремі штрихи, кожен з яких базується на чомусь істотному, розсуває межі безпосереднього зображення, робить його «об'ємним», психологічно вичерпним, емоційно переконливим.

Реальні події подаються у вірші як маленька, небагатослівна заставка. А далі — окремі картинки, роздуми, образи, в яких постає перед нами глибоко поетичний психологічний портрет тієї, що покинула матір.

Тут немає оригінальних, ефектних, неповторних порівнянь або метафор — тут панує просте, безобразне слово («скупість» у використанні словеснообразних засобів взагалі є властивою зрілій ліриці Шевченка). Але разом з тим, створюється поетичний образ запустіння, самоти, туги. Це досягається за допомогою того, що кожен з цих окремих штрихів-мікрообразів пов'язаний з якимсь емоційним центром, — дається образна конкретизація за допомогою звичайних слів. Завдяки цьому передається головне враження, вповні розкриваються всі

---

[1] А. Блок, Собрание сочинений, т. 2, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стор. 288.

смислові глибини образу. Немає нейтральних, «холостих» зображень (цю особливість Шевченкового стилю переконливо показав ще Франко у своїй статті «Із секретів поетичної творчості»).

Враження тиші, самотності, запустіння:

Давно
Не чуть нікого, де ти гралась.

Або — «Собака десь помандрувала» — нема цієї звичайної прикмети обжитої людської оселі, тиша і запустіння видаються ще більш гнітючими.

Всі деталі пов'язано з найбільш суттєвими рисами образу дівчини, все нагадує її, домальовує її портрет.

«У гаї пташка не співає». Не пташки, а пташка — очевидно, та, яку дівчина любила слухати.

В яру криниця завалилась,
Верба усохла, похилилась, —

— може, коло тієї криниці, під тією вербою стояла дівчина з милим.

Нема байдужих, нейтральних слів, деталей, предметів — все зрослося з центральним образом, все служить йому. Ось у чому таємниця впливу простих Шевченкових слів — в їх органічній підпорядкованості одній образній меті.

В садочку темному ягнята
Удень пасуться...

Знов картина запустіння і безлюддя, знов проста і зрима деталь. Садочок «темний», і цей простий епітет виявляється дуже містким: розрослися дерева і кущі, позаростали стежки, садок заполонила тінь — він темний. Але це зорове враження переростає непомітно в настрій — сумно, тужливо, темно на душі, в ній лягли тіні, як у цьому саду.

І так весь час безпосередні ознаки перетворюються в узагальнено-настроєві:

А вночі
Віщують сови та сичі...

Не просто кричать, а віщують. Так нагнітається настрій. Так плететься емоційне мереживо твору.

І твій барвіночок хрещатий
Заріс богилою, ждучи
Тебе, неквітчану...

Тут знову ті самі два плани: безпосередній і узагальнено-алегоричний, пов'язаний із народною символікою. З квіткою асоціюється поняття дівочості, дівочої честі, краси. А героїню вірша не квітчали, видно, подружки до весілля, не співали шлюбних пісень — неквітчана попрощалася вона із своєю дівочою долею, неквітчаною пішла від рідної матері в чужі палати. Глибоко народна символіка проймає образ, підносить його до зрозумілого і природного узагальнення.

І стежечка, де ти ходила,
Колючим терном поросла —

це звучить афористично, як поетичний образ жалю за тим, що минуло і ніколи не вернеться.

Воістину в цьому вірші «словам тісно, а думкам вільно»: за скупим і лаконічним словом — вільне ширяння образної думки. І це не той прихований, затемнений, так званий езотеричний, смисл слова, обов'язкова символічність (іноді дуже важко вловима) кожного значення, що властива була романтикам, а потім з потроєною силою культивувалась символістами. Це невичерпна глибина думки, широта образного осягнення людської долі і людського почуття, яка іде від життя, від життє-

вих глибин і реальних психологічних складностей, усвідомлених поетом.

Так завжди в окремому локальному мікрообразі, створеному за допомогою безобразних засобів, є певний художній центр. Це не копіювання натури, а вираження її, її художнє «піднесення». Письменник подає деталь особливо загострену, яка в собі вже має елемент художнього узагальнення.

Ось М. Бажан у вірші «Симфонія» змальовує концерт: спалахнули вогні рампи, заграв оркестр —

І аж під стелю, до лунких склепінь,
Зметнулась гостра диригентська тінь.

Це не гіпербола, це буквальна передача реальної правдивої зорової деталі, але сама деталь ця несе в собі художній ефект, певне «збільшення», як під художнім опуклим склом, робить зображення живописним, неповторним і динамічним.

В «Баладі про соняшник» Івана Драча на початку вірша точними номінативними штрихами подаються риси, дії, вчинки хлопчика-соняшника:

Він бігав наввипередки з вітром,
Він вилазив на грушу, і рвав у пазуху гнилиці,
І купався коло млина, і лежав у піску,
І стріляв горобців з рогатки.

Це створює чарівне відчуття реальності, «справдішності» того, що відбувається. І на цьому грунті буквального прямого значення впевнено розквітає складне метафоричне узагальнення.

Він стрибав на одній нозі,
Щоб вилити з вуха воду —

в цій позі хлопчик-соняшник застиг на роки і століття, вражений відкриттям сонця. Поза, така природна для

хлопчика, така зрима в своєму прямому буквальному вираженні, в той же час дуже нагадує «позу» соняшника з його схиленою в один бік головою. Так внутрішньо мотивується складна синтетична персоніфікація, формується буквально на очах, заволодіваючи нашою образною уявою.

«Називання» вже самою констатацією, зіставленням загострює нашу здатність до узагальнення, коли читач непомітно виходить за рамки конкретного буквального значення, збагачуючи його підтекстом.

У вірші В. Чумака «Принесла з собою..» —

Онде моя хижа. В хижі павутиння.
В павутинні мухи. У кутку павук...
О, яке незграбне скніння-животіння!
Вгору!!. Щоб мигтіли зіроньки між рук! —

хижа, мухи, павутиння — в поєднанні із щирим вигуком у другій половині рядка, ці деталі, тільки названі, тільки подані, владно виростають до рівня символічного узагальнення: павутиння як символ міщанського животіння, яке затягує, обплутує, душить людину. Так образна думка переступає поріг конкретного слова-значення.

Ми весь час співвідносимо ці поняття: конкретизація і узагальнення. Так і мусить бути, коли мова іде про образ, де схрещуються діалектично взаємопов'язані процеси конкретизуюче-синтезуючої думки. Адже гармонія цих процесів — критерій, ознака зрілості художньої думки.

Керуючись цим критерієм, часто можна відрізнити поезію від «не поезії». В безобразній деталі виявляється тяжіння поезії до конкретизації і, поряд з прагненням до узагальнення, відраза до загальників. Та нерідко зустрічаються вірші, де розквітають пишним отруйним квітом загальники і де нема живого, оригінального,

«теплого» мікрообразу, цього непримиренного ворога холодного, байдужого штампу. Справа не в тому, що в поезії нібито немає місця публіцистичній декларації, абстрактним категоріям, загальним ідеям. Але і в публіцистичній поезії, де закономірною є пряма декларація, обов'язково присутнє якесь конкретне художнє «одкровення», своєрідне образне осмислення, гостро індивідуальна художня деталь — тоді оживає весь задум твору.

Але іноді бувають твори, де думка буквально не може зачепитися за жоден оригінальний образ, і тоді деклараціям не віриш, вони неживі. Такий, наприклад, вірш Р. Братуня «Знову, Львове, ти мені відкрився». Автор проголошує юнацьке оновлення Львова, але немає у вірші жодної теплої образної деталі, яка б дала відчути «юначу міць» міста, і тому вся персоніфікація, у формі якої побудовано вірш, не органічна, нав'язана нам, а поезія не терпить нав'язування.

Іноді вірш будується на принципі «називання», але не шукайте в ньому оригінальних, істотних, цих «відкриваючих очі» деталей, замість них — переказ давновідомого.

«Прийдешній день» В. Вільного:

Турбіни крутить вже Дніпро
У Кременчузі молодому...
І шахти підняли копри
у Придніпров'ї, на Волині...
Звелись палаци і будови.

І висновок:

Тебе, Вкраїно, — рідний край
Я бачу в планах п'ятирічки.

Тут перераховано лише загальні ознаки, ті, що вже багато разів повторювали — значить зображення по-

збавлено поетичної якості, поетичних відкриттів. Очевидно, поет в планах п'ятирічки повинен бачити не цифри і загальні формулювання, а конкретні прояви життя в їх образному осмисленні. Тоді постає поезія. Тоді гине загальник. А тут величні накреслення і цифри наших планів не стали здобутком поезії.

І справа не в тому, що вірш побудовано на безобразних штрихах, на буквальних ознаках. Адже ж, наприклад, відомий вірш М. Рильського «Моя Батьківщина»— теж побудовано на «називанні». Але уже в тому, що «називається», є елемент узагальнення, виділено метонімічну виразну деталь, деталь-символ: «на кремені вирослий колос», «удар молотка», «руль тракториста», «Горького слово невтомне» і т. д. Це не випадкові моменти, а іскри великого художнього вогнища, з яких народжується цілісний образ Батьківщини.

Поет, що не знає глибин життя, не вміє по-своєму побачити і показати їх — не в змозі дати промовистої деталі, за якою стоятиме образ. Він неминуче обмежиться деталями необразними в повному розумінні цього слова, — які не мають в собі ніякої образної «живинки».

Розгорнувши, наприклад, збірку віршів М. Шеремета, присвячену подорожі до Польщі, пізнаєш із цих віршів ті (і лише ті), найбільш зовнішні ознаки, які впадають у вічі з вікна туристського автобуса при поверховому ознайомленні з країною. Але, може, для цього значно краще стане в пригоді туристський довідник?

Так буває тоді, коли автор поетично не відчуває того, про що пише, і задовольняється поверхнею, зовнішньою видимістю дійсності. Для такого поета не існує радощів творчого відкриття, йому все заздалегідь відомо, і він тільки констатує це відоме. Але ж констатація того, що дерева ростуть вгору, і що земля традиційно кругла, ніколи не була і не може стати душею і пафосом поезії...

Ця «реєстраторська» хвороба, досить поширена в нашій поезії, дуже небезпечна: в одних псує художній смак, а інших відштовхує від художнього слова. Видимість поезії вона видає за саму поезію, дискредитує ідею поезії. В кон'юнктурній римованій продукції, що іноді видається за поезію, за мертвими словами-холодинами губиться правда і краса найвеличніших звершень, найлюдяніших почуттів і найграндіозніших накреслень.

Ось чому слід рішуче відмежовувати поезію від «непоезії», щоб викоренити цю останню, іноді досить вміло замасковану. А для цього пробним каменем (хай невеликим, дуже специфічним, але все ж плідним) може служити відчуття міри і глибини образності звичайної, втіленої в простому слові художньої деталі. Простеживши найтонші шляхи творення словесного мікрообразу, ми одержимо вагомі докази, аргументи, зброю в боротьбі за художню переконливість, образну активність, ідейну повноту поезії.

Розділ V

Жанрова функціональність слова

Серед функціональних зв'язків слова — ідейно-образних, характеристичних, стильових, — що становлять кровоносну систему художнього твору, зв'язки жанрові — життєво необхідні. Жанровість — це щось таке, чого не можна відокремити, вийняти з твору, жанровість обіймає всю цілісність його, є однією з умов його існування.

Слово належить до найвиразніших динамічних факторів жанру. Воно безвідмовно служить різноманітним жанровим потребам. І збагнути жанрову конечність слова — значить відкрити ще одну його мистецьку грань, ще одну закономірність його художнього життя.

Жанрова обумовленість мови не означає якихось абсолютних норм, що передбачали б відрубність, повну відмінність, скажімо, слова в ліричному вірші від слова в романі. Незалежно від родових і видових відмінностей тут багато спільного. Залишаються в силі зображальна і виражальна, об'єктивно-оповідна і емоційно-оціночна функції слова. Але міняється їхнє співвідношення, характер їх єдності, шляхи творення словесного образу, лексичні межі і синтаксичний пульс мови. Жанрову нормативність слова ми розуміємо широко, не як заздале-

гідь обумовлену і визначену обмеженість можливостей слова родовими і видовими рамками, а, навпаки, як необмежену здатність служити специфічному жанровому задуму.

Слово і жанрова специфіка

Теорія літератури пропонує нормативний поділ на роди і види. Час і загальна мистецька еволюція вносять корективи (іноді досить суттєві) в традиційні жанрові схеми. І все ж кожен із цих родових та видових типів зберігає певну нормативну самостійність, що не може не виявлятися в мові. Поезія і проза, лірика і драма, пісня і сатира, роман і фейлетон, побутова комедія і філософська трагедія — наскільки різні жанрові комплекси, настільки ж різне і наповнення слова, смислове та почуттєве.

Поезію неможливо відділити від прози різкою, неперехідною межею, і все ж певна межа завжди відчувається. Діють певні емоційно-образні чинники, що дають нам враження поетичності і прозаїчності слова. Те, що можливе і природне в поетичній мові, часто у мові прози сприймається як штучне і невиправдане. І, навпаки, якщо міряти поетичне слово більш раціональною міркою прози, поетичне слово може втратити свій аромат, свою емоційну специфіку.

Підміна однієї образно-стилістичної стихії іншою завжди боляче вражає поетичний слух. Підміна — як неорганічне змішування різних жанрово-стилістичних стихій. Замість сподіваного образного узагальнення, поетичного одкровення з'являється прозаїчна інформативність. І навпаки — в строгу прозаїчну розповідь вриваються поетичні «надмірності», що не пов'язані із сти-

лістичним ладом, а тому відгонять несмаком і перетворюються на красивість.

Інша річ — взаємопроникнення, синтез поетичного і прозаїчного слова, ця ознака високого мистецтва. В наш час, коли так активно руйнуються продиктовані традиційною поетикою кордони між окремими художніми явищами, коли віршована поетична мова зближається з розмовною, а верлібр зневажає закони метрики і натомість висуває свої, глибоко індивідуальні і різноманітні принципи ритміко-поетичної виразності, — грані між поезією і прозою ніби стираються зовсім. Але якщо ми відчуваємо, як ці грані стираються, значить специфіка кожного явища нами усвідомлюється, і саме це свідоме «стирання» сприймається як нова художня якість.

Слово в поезії завжди має тенденцію до більшої смислової відокремленості, до виділення [1]. Воно ударне, воно вголос заявляє про своє існування. Поет іноді навіть виділяє слово в окремий рядок, залюбки використовує образне значення номінативності. Тичинівське

Вечір. Ніч

у вірші «На майдані» — це і настрій, і опис: за «номінативністю» слова живо постає і «предикативність», і «атрибутивність», що додаються нашою уявою.

Поетична мова тяжіє до ритмічної впорядкованості, і тому віршована мова є найбільш звичною і зручною формою виявлення «поетичного». Всі компоненти її підкреслюють, подають нам слово. Ритміко-метричний і синтаксичний хід мови наголошує, вказує на найбільш вагоме слово: цезура в класичній силабо-тоніці, «східці» тонічного вірша, синтаксичні паралелізми верлібру

---

[1] Див. Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, Гослитиздат, М., 1958 (розділ «Выразительная природа стиха»).

і т. д. Цьому ж служить і порядок слів, інверсії, підтримані вимогами метрики.

Арфами, арфами
золотими, голосними
обізвалися гаї.

(Тичина)

Не можна не відчути в цьому ліричному потоці особливої поетичної «самостійності» кожного слова. Воно ніби стрілою цілить в нашу свідомість, в нашу поетичну уяву. Глибока інверсія — і кожне інверсоване слово досягає високого ступеня поетичної напруги. Повтор підсилює, помножує образне значення слова, його смислове навантаження, перетворює звичайне слово на лейтмотив, передаючи наростання почуття, формування думки.

Готовність слова включитися в риму активізує його звучання, звертаючи на нього увагу, загострюючи сприйняття. Слова, аналогічні за звучанням, часто контрастують за значенням, і це поглиблює смислову характеристику, дає певну оцінку. У вірші «Плюсклим пророкам» П. Тичини уже в характері рим пунктирно накреслено вбивчу глузливо-сатиричну оцінку «казенних поетів — офіціантиків»: містику — гімназистику, романтики — офіціантики, еротики — гнотики, винами — домовинами.

Ця «кругова порука», спрямованість всіх засобів вираження на смислове і емоційне підкреслення слова обумовлює його «спопеляючу» (за висловом Маяковського) яскравість.

Збільшується питома вага кожного слова. Тому, поряд із смисловою відокремленістю, в поезії зростає залежність слів одне від одного, щільність, компактність образних зв'язків. Поетична повноцінність слова твориться колективними зусиллями всього контексту — смислового, образного, звукового, ритмічного. Слово в

поезії потрапляє в потужне силове поле образно-ліричного струму і саме в свою чергу творить навкруг себе таке силове поле. Справді, незамінимість слова в певному контекстуальному випадку стає закономірністю поезії. Це, очевидно, пов'язано із економією слова, викликаною структурними ознаками поетичного твору.

Слово в поезії легко вкладається в певні, закріплені ритмікою образні формули, що творять єдність. І те, що не включається в цю єдність, не освоюється нашою художньою свідомістю, сприймається як чужорідне і зайве. У вірші П. Тичини із триптиха «Листи до поета», замість лапідарного, конкретного і характеристичного

Я комуністка, ходжу в «чужому»,
Обрізала косу..,

в деяких пізніших переробках з'явилося невиразне і загальне

Я комуністка, дивлюсь в майбутнє...[1]

Не відбулося включення цього загальника в образну мережу твору, і художня фальш його просто-таки фізично відчутна, а через це скривджено було і весь вірш (на щастя, в теперішніх виданнях первісний варіант відновлено).

Поетична системність і взаємозалежність роблять слово особливо багатозначним. Активізуються його додаткові значення, смислові обертони, настроєві підтексти. Слово не тримається свого буквального словникового значення, стаючи летючим, воно розвиває свою здатність до перенесення. Відбувається певне зміщення його із звичних семантичних орбіт.

---

[1] Павло Тичина, Вірші і поеми, «Радянський письменник», К., 1950, стор. 56.

В поетичному контексті «прозаїчне» слово звучить не так, як воно звучало б у природнішому для себе оточенні; свою «непоетичність» воно звеличує до рівня «поетичності». Це відбувається, скажімо, з філософськими науковими термінами в поезії.

Благословенні
матерія і просторінь, число і міра.

(П. Тичина, «В космічному оркестрі»).

Очевидно, у філософському трактаті «матерія», «просторінь» звучали б якось інакше — термінологічніше, сухіше, але тут уже від сполучення із словом «благословенні» вони набувають своєрідного присмаку, підносяться до високих поетичних узагальнень.

У йоносфері Світлих Сподівань,
в галактиці Великого Кохання,
в сузір'ї Двох Палаючих Сердець...

Коли закон всевладний ентропії
енергію погасить мов свічу...

(О. Левада, «Фауст і смерть»).

«Йоносфера», «галактика», «ентропія» — тут науково-філософський термін «тепліє» від образного оточення, і сфера поетичного збагачується.

Стихія персоніфікації, що органічно проймає поезію, також вимушує слово звучати по-новому, дає йому новий семантичний заряд, можливість відчути його образну активність, сподіватися від нього кожної хвилини якогось повороту значення.

Спустила хмарка на луги
мережані подолки

(П. Тичина) —

ми безпосередньо сприймаємо кожне слово в його буквальному значенні, і, водночас, наскільки далеким є

слово від цього буквального значення, скільки тут додаткових, переносних, вторинних вражіннєвих чинників! На природній основі буквального значення плететься мереживо складних асоціацій, що підкорюють собі смислові обертони слова, вправно оперують ними і творять специфічне поетичне враження.

Ми ладні в будь-якому слові чути цей другий, додатковий, узагальнюючий зміст, якщо навіть поет спеціально і не підкреслює, не виділяє його. «Мами мої чисті...» — звертається І. Драч до «матерів-художниць» («Етюд матерям-художницям»), і цей епітет залишає далеко позаду свій основний вузький смисл, хоч і спирається на нього.

Чорнокрилля на голуби і сонце —
чорнокрилля
(П. Тичина, «Золотий гомін») —

від поетичного сусідства з образно-синтетичним «чорнокрилля» — слова «голуби і сонце» переростають своє буквальне значення. Легко, природно, радісно ми сприймаємо їхню алегоричність, їхню символічність навіть.

Звичайно, ці особливості поетичного слова вимагають певної культури сприйняття, активності уяви, здатності схопити слово в його русі. Алегоричність (у широкому розумінні) — повітря поезії, але не кожен вміє дихати цим повітрям. Іноді в нас, на жаль, замість активного виховання естетичних почуттів, обстоюють фактично орієнтацію на нерозвинений смак як на еталон об'єктивної цінності сприйняття. Поезія, як збільшувальне скло, посилює почуття. Але якщо нічого посилювати, поезія безсильна. Поетичне чуття — не чисто вроджене явище, воно формується життям. Здатність до переносно-поетичного освоєння світу, уміння підкорятися владній силі алегоричності, і, базуючись на буквальному значенні

слова, бути готовим кожної миті «відірватися» від нього, треба виховувати і розвивати. І мистецтвознавчий підхід до поетичного слова покликаний допомогти в цьому. Аналізуючи мову поезії, розкривати закономірну специфіку поетичного слова, орієнтувати на усвідомлення її. Інтерпретувати поетичне слово таким чином, щоб настроїти на розуміння і сприйняття внутрішніх його законів. Інакше неможливо осягнути поетичний зміст в усьому його багатстві і складності.

Виявляючи свою багатозначність, живлячись контекстом, поетичне слово вступає одночасно в найрізноманітніші асоціативні зв'язки, творить образну єдність. І ми схоплюємо головну емоційно-смислову домінанту, не дошукуючись скрупульозно «пояснення» окремих зв'язків.

Собори брови підняли
Розбіглися квартали —

(П. Тичина, «Псалом залізу»)

не шукайте в соборів «брів» або якогось іншого точного предметного знаменника цієї асоціації. Старий світ не розуміє, дивується, боїться «нового псалма залізу», і цей образ сприймається як персоніфіковане, поетично перевтілене вираження здивованості, страху, тривожної напруженості.

Не можна вимагати обов'язкового логічного відповідника кожного окремо взятого компонента словеснообразної єдності, одного логічно-смислового знаменника для кожного слова. Часто мудрі очі художника переходять межу, якої розум ще не смів сягнути.

Це ніякою мірою не означає якоїсь «ірраціональності» поезії. В поезії своя логіка, своя правда думки і чуття. Зрештою, завжди при бажанні можна (йдеться, звичайно, про справжнє мистецтво, а не про божевільну

маячню і звукове трюкацтво, яке іноді намагаються видати за поезію) знайти ті мисленні, емоційні і психологічні канали, якими йшла поетична думка, творячи складні асоціативні сплети. Але складання цієї точної раціональної карти, де кожне слово має свою визначену точку, при всій добросовісності і добрих намірах її автора, як правило, не дає гостроти і свіжості враження поетичного цілого, а навпаки, руйнує його. Культура сприйняття поезії постає тоді, коли ця «карта» складається інтуїтивно, моментально, ніби підсвідомо. Для цього потрібний певний естетичний досвід, певне тренування художньої уяви, в якій відкладаються здобутки асоціативного мислення.

Іноді легкість і доступність асоціювання, можливість без будь-яких зусиль скласти логічну схему образу видається за єдиний критерій його об'єктивної цінності. Але самі по собі ці якості ще ні про що не свідчать. В поезії існують різні поетичні індивідуальності із різним ладом асоціативного мислення, із різної якості поетичною фантазією, з різною мірою поетичного перевтілення світу. Проте в цілому гостра заточеність і новизна асоціації, перевага емоціонального вмотивування над логічним, синтетичне образне перетворення, що здійснюється в слові, є закономірними для поезії. Це — необхідна умовність поетичної мови, умовність, що усвідомлюється як художня правда.

Недарма лірика, розкриваючи почуттєву сутність зображуваного, звертається здебільшого до поетичного способу словесного вираження з його емоційною вразливістю і напруженістю. «Поезія» і «лірика» — ці поняття внутрішньо споріднені.

Поетичне слово, підкоряючись завданням ліричного самовираження, розвиває гнучкість і безпосередність інтонації, пряму апелятивність і імпульсивність, суб'єк-

тивну витонченість словесно-асоціативних образів, тонку відтінковість, тяжіння до емоційних максим-гіпербол, контрастів, градацій тощо.

Невеликий ліричний вірш може дати вдячний матеріал для дослідження художньої активності слова. В ліриці, з одного боку, — безпосередність поетичного вияву чуття, жива пульсація думки, з другого — сконденсованість ліричного вираження, певний типізований акт думання-почування. І процес «вирощування» образної думки в слові тут особливо виразний, зримий, конкретний. Конденсація ліричної думки-чуття викликає і конденсацію словесно-образного малюнка. Дуже часто ліричний вірш будується на розвиткові певної поетичної думки, втіленої в яскравому і вагомому словесному образі, на розвиткові цього образу. Слово-смисл може бути, так би мовити, «героєм» вірша. Воно стає в центр ліричного роздуму, все поетичне думання обертається навкруг нього. При аналізі вірша, для того щоб збагнути його задум, неабияке значення має вміння знайти такий словесний стрижень, на якому тримається вся образна конструкція (повтор, реалізація метафори, лексичний контраст тощо).

Можливо, головним секретом неповторного ліризму маленького шедевру Рильського «Ластівки літають» є саме лексичний контраст, що дає відчути відтінковість настрою: світлий сум весни. Спочатку лексика витончена, метафоризація підкреслено поетична («Чорну хмару сріблять голуби»). І раптом енергійна окличність просторічної фрази, явний прозаїзм —

Хай собі кружляє, обертається
Хоч круг лампочки земля стара!

Злам настрою — земна елегійність і земний світлий оптимізм: природність світлого суму весни. І цей лек-

сичний контраст прямо звертається до нашого сприйняття, пориваючи нашу уяву від одного настрою до іншого, акцентуючи на потрібному авторові ладовому контрасті.

Вірші не лише розвивають основну тему, але й ніби матеріально втілюють її у слові. І розкрити це «матеріальне втілення у слові» значить побачити слово в його поетичній функціональності, виявити становлення лірико-поетичного задуму.

У творі прозово-епічному переважає зображальна функція слова. Тому й об'єктивна значіннєва визначеність слова, його, так би мовити, загальновживаність тут значно більша. Прозаїчне зображення за своєю природою не настільки глибоко перевтілене суб'єктивно, як у поезії, більш прямо відбиває об'єктивно існуючі реалії і тому не вимагає такої витонченої переносності. На перший план виступає здебільшого зображально-характеристична функція тропів, вона поєднується, як правило, із емоційно-оціночною, але остання рідко коли домінує. Тут більше значення має елемент «пояснення», і це теж породжує необхідність звертатися до слів у їх новому, прямому, «термінологічному» значенні (йдеться, звичайно, про найзагальніші спільності, взяті в ідеалі, без врахування окремих індивідуальних видозмін і відхилень, яких є безліч).

Контекст прозаїчний ширший і вільніший, ніж у поезії, економія слова не така строга, формальна конвенціональність слова значно слабша, а зв'язки слова із контекстом спокійніші, не такі напружені, як у поезії. Слово пов'язане із контекстом нитками радше смисловими, аніж емоційними. І весь характер образних єдностей більш раціональний.

Епічна оповідність неминуче накладає відбиток на весь лад мови, вимагає певної докладності, більшої «домовленості» повідомлення, більш чіткої логічної по-

слідовності речень, локальної і характеристичної обумовленості малюнка, що не задовольняється лише емоційною достовірністю.

В прозі, підкореній завданням епічного зображення, виразніше, ніж у поезії, виступає різноманітність мовного матеріалу: від лексики до синтаксичних форм. Вона пов'язана як із стилістичними, так і з характеристичними завданнями. Зростає кількість стилістичних точок зору, кількість мовних партій, звучить діалог і полілог. З'являється внутрішня мова, коли в авторську вторгається лад думання і мовлення героя, і це відчувається як нова якість, що збагачує мовне звучання твору. В ліриці певна контрастність, відтінковість поетичної лексики залежить в основному від суб'єктивно-авторського емоційного вираження. В епічному творі мовна різноманітність походить здебільшого від об'єктивної диференціації реального матеріалу.

Література знає багато перехідних ліро-епічних форм із своєрідними принципами словесного малюнка, з різними стилістичними завданнями. Проте епіко-прозаїчний тип зображення як специфічне явище передбачає, насамперед, певну художню об'єктивізацію дійсності, розвитку сюжету, формування характеру і т. д. І, звичайно, обмежитись ліричною декларацією, лірико-поетичним узагальненням, суб'єктивною діалектикою чуття тут не можна.

Лірико-поетичний струмінь дуже сильний в сучасній українській прозі. Це відповідає історичним традиціям розвитку української літератури і, очевидно, в цьому ключі слід шукати і найбільших досягнень української прози. Проте не можна не помітити і певних небезпек, пов'язаних із зловживанням, з абсолютизацією поетичних принципів у великій епічній прозі. Всі компоненти твору взаємопов'язані, і поетичний саморозвиток образного

слова може гальмувати розвиток сюжету, поетичний фейєрверк слів затемнює становлення епічного змісту. Нормальний розвиток сюжету гальмується, коли лінії його розвитку щоразу перетинаються тенденцією до поетичного заокруглення кожної думки. Не може бути гостро індивідуалізованих характерів у їх становленні там, де фактично «головним героєм» є поетично відкристалізована авторська мова. Переростання кожного слова, кожного опису в поезію в прозі зсередини розкладає жанрово-сюжетну тканину твору, уповільнює дію, бо ж «занадто блискучий «слог» робить непомітними як характери, так і думки», — це сказав іще Арістотель [1].

Таке явище зустрічається наприклад, в деяких творах Михайла Стельмаха, зокрема в його романі «Правда і кривда». Ось перша розмова Марка з матір'ю в темній вогкій землянці, після повернення з війни. Син каже, що в матері очі сині, «як весняне небо після дощу», «як барвінковий цвіт у росі». Мати відповідає, що в неї очі посивіли з горя і т. д. Це схоже не на реальну розмову сина і матері, що втратила вже надію побачити його (взагалі перші хвилини такої разюче несподіваної зустрічі завжди небагатослівні...), а на змагання двох поетів, як би поетичніше і образніше змалювати колір очей... Це не реальний діалог, а поетичний екстракт зустрічі, розмови, почуття. І так побудовано не лише цей діалог, так звучить мова всіх героїв, так вони говорять, так малює їх автор.

Чи має він на це право? Безсумнівно, має, але таке зображення необхідно виправдати художньо, дати відчути його умовність. Проте автор, навпаки, ніби не по-

---

[1] Аристотель, Об искусстве поэзии, Гослитиздат, М., 1957, стор. 126.

мічає цієї умовності. І це породжує певну невідповідність слова жанровій специфіці.

Бальзак в «Етюді про Бейля» писав, що поет, ведучи дію, не зупиняється по дорозі, щоб зривати кожну квітку. А Стельмахові хочеться зірвати кожну квітку, навіть не лише ту, що росте при дорозі, а й ту, по яку треба звернути далеченько вбік. Це уповільнює сюжетну ходу твору та й утруднює індивідуалізацію характеру. Автор поетично відшліфовує кожну думку героя, і ми не перестаємо ні на хвилину чути голос автора. В романтичному творі, де замість індивідуалізації діють закони ідеалізації, такий принцип сприймається як художня необхідність. Натомість Стельмах прагне до певної епічної об'єктивності зображення, до творення характеру, до класичних ліній ведення сюжету, і нестримний поетичний потік слова часто заважає у здійсненні цих намірів. Замість життєвої багатогранності характеру з'являється прекрасна монотонність. І це вражає як фальш у відношенні до художньої дійсності, фальш, особливо прикра у такого тонкого художника, як Стельмах.

Це ж саме спостерігаємо, наприклад, у романі В. Бабляка «Вишневий сад». Кожен уривок, кожен опис, кожна характеристика прагнуть до поезії в прозі. Ліричні відступи завжди існували в епічних творах, продовжуючи розвиток характеру, вносячи ідейне осмислення, доповнюючи, оцінюючи зображення. Але тут поетичне «марення» часто підміняє собою розвиток характеру, дії і т. д. Така універсалізація принципів вірша в прозі не витримує жанрових вимог роману. Виникає певна невідповідність між жанром, в основі своїй епічним, і головним зображальним принципом, в основі своїй ліричним.

Власне, герой оживає, дихає, формується, розкривається в основному в цих ліричних відступах. В них уже

апріорно дається характеристика, поетично передбачається характер, логіка його розвитку.

Стара Кошель, уже в першу ніч по приїзді на рідну землю, виходить у поле: «І не було нічого кращого на ласкавій розсвітаючій землі, як ця прибита з чужини до рідного берега мати, в росі, в сльозах, уклонена до колгоспної пшениці, вимолюючи в долі щастя для єдиної доньки». І вже відразу, хоча б у цьому «уклонена до колгоспної пшениці» ніби накреслено логіку розвитку характеру старої жінки, її ставлення до колгоспної справи, її долі і т. д.

Так «іззовні» часто вирішується доля героїв твору, тому іноді відсутній саморозвиток характеру, необхідний для того, щоб ми повірили в героя.

Можливо, тому В. Баблякові доводиться щоразу пояснювати, які його герої. Неважко помітити, що до героя майже завжди даються пояснювальні епітети. Те, що ми самі повинні знати, вивести з логіки подій і характерів, постійно повторюється в епітеті: «А що сталось сьогодні! Два юнаки та ще голова колгоспу, простодушний і запопадливий у праці Василь Петрюк, та строгий дід Пилип.., а з ними весело-бунтівна агрономка Люба Шатрова й гарячий комуніст-учитель Іван Журяк».

Поетизація, перетворена на універсальний художній принцип, призводить до неповноти індивідуального вмотивування характеру. «Без ліризму епопея і драма були б занадто прозаїчними і холодно-байдужими до свого змісту: так само, як вони стають повільними, нерухомими і бідними дією, як тільки ліризм стає переважаючим елементом їх» [1].

---

[1] В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1948, стор. 12.

Так пов'язані між собою всі складники, всі рівні художнього твору, так створюється комплекс взаємозалежних родових ознак. І мати на увазі жанрову функціональність слова — значить розуміти процеси його життєдіяльності в родовому середовищі як у певній художній єдності.

Поезія і проза, епос, лірика, драма — це ті найзагальніші родові типи жанрових контекстів, у яких функціонує слово. В межах кожного такого типу існують різні видові контексти, які, в свою чергу, вимагають певної специфікації слова.

Амплітуда стильових, значіннєвих та емоційних коливань слова в межах хоча б лише ліричних жанрів дуже велика.

Сатира — різке, знижене, викривальне слово, гостра «натуральність» асоціації, інвективна інтонація.

Елегія — спокійний, плавний лад мови. Немає різких образних ривків, характер образних асоціацій рефлективний, спокійна дидактичність афоризмів.

Балада — елементи оповіді, драматизація мови, тривожний, іноді таємничий образний колорит.

Пісня — тут виразний вплив традицій народної пісенності; слово тяжіє до емоційних повторів. Словесний образ — прозорий. Якщо й зустрічається складність, то вона здебільшого настроєва. Афористичність не стільки раціональна (як у філософській елегії, наприклад), скільки почуттєва. В самій мові закладено ніби зерно мелодії: речитатив або наспівність (цілком зрозуміло, що в піснях на слова Шевченка — широка наспівна мелодія, а в «Патетичній ораторії» Свиридова на слова Маяковського так багато місця займає речитатив). Наспівність — це внутрішня здатність слова влягатися в мелодію. Такою наспівністю позначені, наприклад, кращі

поезії Андрія Малишка. Пісенність взагалі увійшла в мовно-образний лад Малишка: тут жанрова функціональність слова стала функціональним елементом стилю поета взагалі. Слово несе в собі жанровий задум, здійснює його, служить йому.

Оповідання базується здебільшого на якомусь моменті, конфлікті, епізоді, ніби вирваному з книги життя. Залишається загальна «нумерація сторінок», сюжетні, психологічні зв'язки, намічається дальша логіка розвитку подій і характерів, почуттів і думок. І для того, щоб ця життєва перспектива зображуваного справді відчувалася, слово в оповіданні повинне мати специфічні якості. Рамки оповідання, з одного боку, обмежують, а з другого — активізують його. Питома вага слова в оповіданні, в порівнянні з романом, наприклад, значно збільшується. З огляду на образну злагодженість всіх мовних елементів, оповідання можна якоюсь мірою порівняти із ліричною поезією. Ліричний твір кристалізує чуття так само, як оповідання кристалізує подію і характер, розвиває виражальні сили слова так само, як оповідання — зображальні.

Ось перед нами два варіанти першого абзаца оповідання Коцюбинського «Що записано в книгу життя»:

Начерк під назвою «Мати»

Вона була така давня, що навіть сорокалітній син її Юшечка звав її бабою. Тіло її в'яло і зсихалось од літ та з нужди, і вона сама раділа, що займала так мало місця. Та проте, коли в невістки знайшлась восьма дитина і на піч до баби полізло третє — там стало тісно. Баба мовчки злізла з печі, перекотилась по хаті, мов осінній листочок, до мисника, послала долі ряденце і обляг-

Остаточний варіант оповідання

Мусіла баба злазити з печі: онука заслабла і потребувала тепла. А що не було місця на лаві у тісній хаті, послалася баба долі. І син, і невістка наче не бачили того. Там вона і лишилась.

лась. І такою непомітною стала та купочка в чорнім кутку, як шабатурка висхлої жаби на стоптаній ногами стежці. Тепер буде ближче до порога, і коли знов попаде Юшечка у велику печаль та темну злість — йому легше буде покласти, як тоді, мамину голову на поріг та підняти над нею сокиру. Тоді не зарубав. Чому? [1]

В результаті роботи опис, який у першому начерку займає цілу сторінку, в остаточному варіанті вкладається в абзац з чотирьох невеличких речень. Для чого потрібна була ця лаконізація? Очевидно, вона йшла паралельно із відточенням ідейно-образного і жанрового задуму.

В першому варіанті Коцюбинський пояснює, чому син називає свою стару матір бабою. Але в остаточній редакції він уникає цього описового пояснення. Просто Потап кілька разів помиляється і, замість «мамо», говорить «бабо» — і ця гірка помилка вражає значно глибше, ніж будь-яке тлумачення. Коцюбинський відмовляється від опису того, як баба злізла з печі і як вона шукала місця в хаті, — все це читач може уявити із скупих слів: «Мусіла баба злазити з печі...»

Коцюбинський уникає стереотипного порівняння «мов осінній листочок», відкидає грубувате порівняння «як шабатурка висхлої жаби» (не слід стару матір порівнювати із жабою!), відмовляється від трохи неприродного в цьому контексті нарочито наспівного тону фрази — «попаде Юшечка у велику печаль та темну злість». Письменник не вводить в остаточний варіант і того епі-

[1] З фондів музею М. Коцюбинського в Чернігові, інв. № рукопису — 95.

зоду, ледве згаданого, коли син мало не зарубав матір. Можливо, в першому варіанті Коцюбинський хотів розгорнути його, але так, у вигляді хвилинної згадки, він не відповідав би характерові героя і не був би виправданий, а Коцюбинський уникає в своїх описах натуралістичного нагромадження деталей. Він творить гармонійну і злагоджену жанрову цілісність, нещадно звільняючись від усього, що обтяжує її.

В результаті цієї роботи опис вклався в чотири коротких, але значимих речення. Вже сама конструкція цього абзаца надзвичайно гармонійна: спочатку речення довге, друге коротше, останнє, на спаді, зовсім коротке. Так працював майстер над підкресленням зображально-характеристичної сили слова.

В процесі роботи над оповіданням Коцюбинський змінив і кінець. Вже в заключному варіанті оповідання кінчалося словами «баба була ще тепла». Один із студентів, який бував у Коцюбинського, згадує, що прослухавши із захопленням оповідання «Що записано...», прочитане автором на одній із «субот», зауважив, що остання фраза видається йому зайвою. Коцюбинський не знехтував зауваженням молодого товариша і, подумавши, згодився з ним. Дійсно, ця фраза, нічого нового не додаючи до сказаного вище, лише послаблювала враження. Викресливши її, Коцюбинський сказав: «Письменник повинен знати, де поставити крапку» [1]. Це один із законів поетичної майстерності, яким незмінно керувався Коцюбинський-новеліст, майстер глибокого і багатомовного слова.

Коцюбинський широко використовував словесний «натяк», який дає безмірно більші можливості для про-

---

[1] Я. Брік, По слідах Коцюбинського в Чернігові, К., 1931, стор. 33.

довження смислу в уяві читача, аніж пояснення, що в короткому оповіданні виглядає особливо нав'язливим. В начерку «Мати» — «он в головах, під лавою, лежить цвілий буряк, чорний, як і вона, а він потрібніший, бо піде в борщ. Картопля в темнім вогкім кутку пускає парості — а бабі нащо здалося життя». В оповіданні це замінено простим і виразним сполученням: «Миші товклися по згнилій картоплі і по бабинім тілі», що передає ту саму образну думку, але не розжовує, а просто підказує її читачеві.

Коцюбинський працює над стрункою афористичністю фрази.

В одному з варіантів	*В остаточному*
Матінко божа, не суди сина, краще зглянься на горе і кривду.	Матінко божа, не суди сина, суди нужду людську.

В оповіданні Коцюбинського — тісне локально-психологічне образне коло, єдина стилістична злагодженість і настроєність усіх мовних деталей. Всі образні асоціації обертаються в колі понять «нужда», «голод», «смерть». Рот старої — «як порожній гаман». Смерть — «як неоплачена подать». У чорних кутків попід лавками — «беззубі роти». Стовп білої пари з дверей від морозу нагадував смерть, «каламутну, безоку, з холодком по ногах». Вогонь у печі «вмирав з голоду».

Початок і кінець оповідання фіксують безпосередній момент, даючи можливість уявити собі попередні і дальші шляхи його розвитку. Скупість, певна сухість цих фраз недаремна. Вони ніби обрубують зображення, даючи нам відчути його як фрагмент великої драми життя.

Коцюбинський прагне якомога менше повторювати і пояснювати загальнозрозуміле, знищує описові переходи від зовнішньої дії до внутрішнього стану і макси-

мально обумовлює хід образної думки характером бачення, думання і почування героя.

Всі ці риси є характерними якщо й не для оповідання взагалі на всіх етапах його розвитку, то принаймні для такого історично дозрілого різновиду оповідання, як реалістична соціально-психологічна новела, що оформився в кінці XIX століття і продовжує розвиток свій і в наш час.

Розкриймо, наприклад, збірку творів одного з наймолодших наших прозаїків В. Дрозда на першому ж оповіданні («Колесо»). Інша тематика, інший час, колосальна різниця літературного досвіду, але жанрові ознаки слова в багатьох моментах спільні (це свідчить про відносну стійкість і визначеність жанру).

Та сама відраза до «роз'яснень», прагнення ввести пряму мову без ввідних слів, поєднати її із конкретними зображально-психологічними деталями — дії, вчинку, стану і т. д., злити пряму мову із внутрішньою. Та сама фрагментарність, вибірковість, що притаманна епічним рамкам оповідання. Письменник ніби пунктирно подає виразні штрихи, сцени, моменти, але всі вони об'єднуються так, неначе між ними й не було ніяких часових розривів, неначе дія й розповідь і не переривалися. В оповіданні панує деталь, а не опис, репліка, а не розмова.

Перше речення — без передісторії, експозиції (без підмета навіть) — подає конкретну позу, репліку, жест героя. Все спрямовується на те, щоб максимально зосередити увагу на певній психологічній характеристиці. Показовим є і характер останнього речення з його тонким узагальнено-алегоричним підтекстом.

Мовне ведення деталі позначено архітектонічною стрункістю. Повторення деталі творить лейтмотив, основу тієї або іншої психологічної теми.

В оповіданні подібного типу слово якось особливо «населено» героєм, його характером, вдачею, вчинками, почуваннями і думками, і це призводить до архітектонічної злагодженості всіх образотворчих компонентів, втілених у слові. І чи не такими саме структурно-образними ознаками позначений жанровий різновид оповідання, що його ми називаємо новелою. Важко встановити абсолютні грані між новелою і оповіданням. Але шукати їх, на нашу думку, слід не лише в галузі сюжету (як це робиться здебільшого), а також і в словесній структурі образотворення.

До речі, про жанрові різновиди. Взагалі видова конкретизація жанру далеко не вичерпується такими канонічними формами, як оповідання або повість, пісня або балада. Для письменника це лише загальні межі, в яких розвивається його індивідуальне жанротворення.

Стендаль і Достоєвський, Діккенс і Томас Манн, Панас Мирний і Гончар — кожен з цих романістів вніс щось своє в загальне історико-типологічне явище роману, підкоряючи нормативи жанру завданням якомога повнішого вираження своєї художньої концепції.

Жанрову «політику» письменника не можна уявити собі так, нібито, вивчивши традиційний жанровий кодекс, він приєднується до того чи іншого уже існуючого його положення. Письменник завжди якоюсь мірою сам творить свій жанровий кодекс.

В українській літературі така жанрова творчість, можливо, найяскравіше виявилась у Михайла Коцюбинського: оповідання, образок, новела, етюд, акварель, картка з щоденника і т. д. Жанрова вишуканість взагалі характерна була для сучасної Коцюбинському психологічної прози. Але Коцюбинський не наслідував літературної моди, а керувався глибоко внутрішньою

потребою — знайти або створити найкращий жанровий відповідник для тонких своїх художніх накреслень.

У творчості Коцюбинського нерідко зустрічаємо таке явище: близька тематика, один характер матеріалу, але для відтворення його необхідними виявляються різні жанрові відтінки («Пе-коптьор», «Відьма» — образки; «Посол від чорного царя» — оповідання). «Пе-коптьор», «Відьма» — образки молдавського побуту, подані як картинки «в собі», імперсонально, як об'єктивний психологічний малюнок, відділений від автора. «Посол від чорного царя» — оповідає автор, весь час із читачем його роздуми, коментарі, висновки. Очевидно, тут «оповідання» пов'язано безпосередньо із поняттям оповіді. Саме такий мовно-жанровий відтінок здебільшого вкладає Коцюбинський у визначення оповідання в ранній творчості. Пізніше він зовсім не виділяє цього нейтрального і загального жанрового орієнтиру, а часто не дає ніякого визначення («Що записано в книгу життя», «Сміх», «Коні не винні» і т. д.), покладаючись на художнє чуття читача.

«Образок» з його яскравою живописністю мови в розумінні Коцюбинського дуже близький до новели. Новела майже зовсім виключає оповідь від першої особи, обмежуючись гостро психологічним об'єктивним показом, коли все зовнішнє передається через внутрішнє.

«Хо» — казка: казковий персоніфікований пейзаж, піднесено-пишна образна лексика. «На крилах пісні» — картка з щоденника. Не просто поезія в прозі, а саме картка з щоденника: все пройнято роздумами поета, навіяними конкретними враженнями, все вирішено в індивідуальному мовному ключі.

«Цвіт яблуні» — етюд: монолог, звернений до самого

себе, спрямований вглиб, незакінченість, мовна розірваність, що грунтується на єдності думки і настрою. Така сама психологічна суб'єктивність мови і в етюді «Невідомий». Психологічне багатство і складність вимагають гнучкого і витонченого мовно-жанрового вираження.

Уже сама ця тенденція до творення власних (іноді поетичних) формулювань для визначення жанрових різновидів дає змогу говорити про жанр не як про суму сталих формальних ознак, а як про авторський задум, як про певний комплекс змісто-форми. А якщо цих формулювань і немає, то це не означає, що немає конкретної авторської жанрової ідеї. Не зваживши на неї, не можна зрозуміти у всій повноті стилістичної єдності твору.

Зваживши на різні типи жанрових обумовленостей слова, ми наблизимося до розуміння діалектики змісту-форми, до пізнання художнього твору в єдності його задуму і здійснення. Адже закономірності зображення знаходяться у супідрядному зв'язку з природними закономірностями об'єкта. Тому художня форма потенційно живе в самому задумі і є по суті «змістовною». «Іноді настільки ж суворі, наскільки й наївні критики, — пише Н. Дмитрієва у книзі «Зображення і слово», — схильні бувають мало не інкримінувати живописцеві його «надмірне» захоплення красою форми, через що він нібито неодмінно ризикує забути про зміст. Ці критики судять з позицій інформаційного бачення, для якого видимість — не більше, ніж засіб повідомлення... Але для естетично живописного сприйняття видимі форми — це безпосереднє буття внутрішнього змісту, тому вони постають як щось глибоко одухотворене» [1].

---

[1] Н. Дмитриева, Изображение и слово, «Искусство», М., 1962, стор. 177.

Інтеграція жанрів і слово

Жанрова функціональність слова виявляється не лише з огляду на диференціацію жанрових форм. Адже на практиці диференціальна тенденція ніколи не існувала сама в собі, ніколи не вичерпувала всіх складностей жанротворення. Вона завжди розвивалася в єдності із своєю діалектичною протилежністю — тенденцією до інтеграції жанрів. Усвідомивши специфіку кожного явища, ми тим ясніше бачимо точки зіткнення їх одне з одним.

Абсолютної чистоти, «недоторканості» жанру практично не буває ніколи. Окремі жанрові ознаки проникають одна в одну, здійснюючи одвічне прагнення мистецтва до синтезу художнього відтворення, відбиваючи реально існуючі зв'язки — між окремими явищами, між суб'єктом і об'єктом, між почуттями і свідомістю, баченням і осмисленням тощо. Процеси інтеграції родових та видових форм, поряд із диференціацією, відбуваються завжди, а з розвитком і збагаченням літератури, з охопленням нею все ширших матеріальних і духовних сфер стають дедалі інтенсивнішими.

Процеси ці, безперечно, накладають свій відбиток на художню мову, точніше, здійснюються в ній, хоч і не тільки в ній. Слово переймається завданнями жанрової поліфонії, доносячи до нас її здобутки, її узагальнюючу силу. Сплавляються структурні елементи різних мовно-жанрових ладів — і народжується нова стилістична якість слова, нова структурна єдність.

Відокремлення, створення нових жанрів завжди якоюсь мірою залежить від інтеграції. Не можна не погодитися з В. Днепровим, який вважає, що творення художніх законів сучасного роману пов'язане не лише з

диференціацією, а також із синтезом літературних форм [1]. Тут ідеться не про зовнішнє сполучення різних елементів, а про утворення нової цілісної художньої структури. В сучасному романі опис все більше стає елементом дії. Подія, характер піддаються не лише епічному, а й ліричному осмисленню. Лірична напруга слова підтримує епічну оповідність, допомагає творити характер в його почуттєвій повноті.

В. Днєпров показує небезпеку абсолютизації епічного начала в романі, що може привести до псевдопоетичної широти і поверхової оглядовості. Така ж небезпека закладена і в абсолютизації ліричного начала (про що ми вже говорили вище). Синтетичність — душа роману як жанру. Саме в ній ключ до розуміння багатогранності слова в романі: воно служить і для характеристичної індивідуалізації особи героя, і для суб'єктивно-ліричної оцінки його, і для передачі гостроти драматичного зіткнення. З поглибленням психологізації в романі зростає вага психологічного підтексту слова, глибина об'єктивного осмислення суб'єктивного, як і суб'єктивно-авторського осмислення об'єктивного.

Серед синтетичних жанрів чільне місце посідає поема з її складним мовно-жанровим багатоголоссям. І зображальна «інформативність», і філософська узагальненість, і епічна оповідність, і пряма інвективність, і елегійна «зибкість» слова-роздуму, і пісенність — все знаходить собі місце в цій симфонічній єдності. І кожна функціонально-жанрова якість слова одержує своєрідне забарвлення з огляду на звучання цілого.

---

[1] В. Днепров, Некоторые вопросы теории романа, «Звезда», 1956, № 9.

В поему нерідко проникають елементи драматизації (наприклад, поеми Маяковського, в яких відлунює багатоголосся епохи).

В такому складному жанровому контексті, як драматична поема, драматургічна визначеність слова (репліка-дія) перекликається із ліро-епічним узагальненням. Ліричний монолог несе в собі елементи специфічної поетико-драматичної дії; звичайний «побутовий» діалог виносить на поверхню глибоку лірико-філософську проблему.

Сучасна поема прагне до широкого узагальненого охоплення різних сфер буття, що розковує слово від традиційних жанрових умовностей, небачено розсуває кордони поетичного. В «Записках із тюрми Хопа» Назима Хікмета поетичну тканину демонстративно розриває сухе звучання оголошень, а в його ж поемі «Солома волосся, синява вій» репортажна інформативність підноситься на щабель вищої поетичності.

В наш час безмірно розширилися межі художнього пізнання. Багатство вже пізнаного художньо, складність того, що пізнається, глибина людського самопізнання і усвідомлення взаємозалежності всіх проявів дійсності — все це не може не привести до якісної трансформації літературних форм взагалі і кожного їх складника зокрема.

Поема за природою своєю прагне до крупного поетичного малюнка, до виявлення поетичного смислу зображуваного — тому в ній ця синтетична трансформація відчутна особливо гостро і обіймає не лише загальний задум, а й конкретні форми словеснообразного вираження. З цим пов'язана, наприклад, складна синтетичність образної асоціації, притаманна сучасній поемі (Елюар, Незвал, Арагон, Неруда, Маяковський, Луговськой). Це не примха окремого поета, а глибоко зако-

номірне явище, викликане вимогами художнього розвитку.

Глибина і складність тропів, об'єднання далеких, ніби несполучних понять, справді «космічна» широта асоціативних обріїв — природний вияв тих художніх завдань, що ставить перед собою сучасна поема, — у відповідності із новими мистецькими потребами, з новими якостями художньої свідомості нашого сучасника. Схід і Захід, мир і війна, людство, всесвіт, комунізм — ці найширші абстракції глибоко увійшли в свідомість людини, освоєні нею. Тож чи можна дивуватися їхньому владному всеосяжному проникненню в світ поеми з її крупним поетико-філософським узагальненням. Прагнення охопити оком усю планету — яке зрозуміле воно, яке характерне для сьогоденного поета! Коло асоціацій розширюється, збагачена попереднім досвідом уява відкриває все нові й нові якості предмета, поняття, явища, все нові й нові зв'язки між ними — і поема фіксує ці зв'язки, стверджує ці якості, творячи поетичний синтез.

Синтетична складність словесного образу є відбиттям синтетичності поетичного мислення взагалі і складної специфіки жанру зокрема.

Синтетичної трансформації зазнає слово і в жанрах драматичних. В сучасній драматургії дуже активними є процеси інтеграції родових і видових форм. Досить згадати хоча б таке видатне явище, як епічний театр Бертольда Брехта.

Брехт завжди стояв за «епізацію», за «літературизацію» театру, за злиття епічної розповіді з драматургічною дією: «Сцена почала оповідати. Тепер уже оповідач не зникав із зникненням четвертої стіни. Тло також брало тепер активну участь у подіях, що відбуваються на сцені, закликаючи за допомогою титрів до аналогічних

подій, спростовуючи або підтверджуючи висловлювання дійових осіб документами, що демонструються на екрані, підкріплюючи абстрактні міркування конкретними... цифрами...» [1]

Зіставляючи елементи традиційної драматичної і епічної форм театру, він зазначав:

Драматична форма	*Епічна форма*
Дія	Розповідь
Глядач «співпереживає»	Глядач вивчає
Навіювання («внушение»)	Аргументація
Сприйняття консервується	Переходить у пізнання [2].

Брехт розрізняв у драматичному слові три площини: мова звичайна, урочисто-піднесена і співи. Причому ці три площини, вважав він, слід не змішувати, а навпаки, підкреслювати їх осібність: персонажі не повинні робити вигляду, що вони сприймають урочисту, піднесену мову так, як звичайну, і не можуть реагувати на співи, як на звичайну мову. В брехтівських піснях дуже сильним є елемент розповіді або лірико-іронічної оцінки того, що відбувається.

Слово, як і всі інші елементи мови театру Брехта, активно і безпосередньо звертається до залу, руйнуючи четверту стіну, і стає співбесідником глядача. Воно не розчиняється в дії, в персонажі, а голосно заявляє про себе. Драматург свідомо, не криючись, використовує мистецьку штучність, умовність — ставить її на службу своїм художнім завданням, розкриває свої карти, апелюючи до інтелекту глядача. Звичайно, це стало можливим лише на сучасному етапі розвитку театрального ми-

---

[1] Бертольд Брехт, О театре, Изд-во иностранной литературы, М., 1960, стор. 123.
[2] Там же, стор. 113.

стецтва, що вже накопичило такий колосальний досвід драматургічного пізнання.

Елементи подібної функціональної видозміни слова можна зустріти в багатьох явищах драматургії XX століття.

Слово доносить до нас коливання жанрового задуму, зближення і взаємодію окремих літературних видів, підкоряється процесам родової та жанрової інтеграції. Та процеси художньої інтеграції цим не обмежуються: відбувається активне зближення «мов» різних мистецтв, що відкриває перед мистецтвом нові художні обрії.

«Межі жанрів вельми умовні, — писав скульптор С. Коненков. — Темпераментний живописець і проникливий романіст можуть збудити в композитора бажання написати симфонію; світ музики породжує відчуття простору; мелодія допомагає художникові створити здоровий, живописний образ» [1].

«Словесні барви», «живопис словом», «музика слова» — подібні вислови здебільшого перетворилися в нас на штамп. А тим часом і «живописність», і «музикальність» — це цілком реальні якості слова, що стократ збільшують його зображальну і виражальну силу, емоційний вплив.

Оповідання Михайла Коцюбинського «На камені» має жанровий підзаголовок «акварель». Чому акварель? Шукання оригінальної, незвичної назви? Данина модерністській поетиці з її прагненням до мистецьких запозичень? Чи справджується якось ця назва в тексті, чи був у Коцюбинського якийсь живописний задум при створенні новели? Такий задум був, і письменник тонко ви-

---

[1] Див. А. Каменский, С. Коненков, «Советский художник», М., 1962, стор. 331.

користовував як основне знаряддя для його здійснення слово-барву.

Природа і люди, зовнішність персонажа і навіть його психологія передаються через загострене відчуття барви. Кольоровий епітет стає тут центральним зображальним засобом.

«З одинокої на ціле татарське село кав'ярні дуже добре видко було і море, і сірі піски берега. В одчинені вікна й двері на довгу з колонками веранду так і тислась ясна блакить моря, в нескінченність продовжена блакитним небом. Навіть душне повітря літньої днини приймало м'які синяві тони, в яких танули й розпливалися контури далеких прибережних гір», — так починається новела. Це — тло, на якому має розгортатися трагічна дія. М'які, власне акварельні, нечітко окреслені тони, що розпливаються в далеких обширах.

Все село в кам'яних саклях, як купа сірого каміння, а татарки на дахах, «як барвні квітки на грядках». Море — «мов брили зеленкуватого скла». За селом — «кам'яні громади, рожеві од вечірнього сонця або синіючі густим бором».

Наближається баркас, на якому прибуде в село стрункий весляр Алі, що принесе із собою і щастя, і горе. Барви інтенсифікуються, стають контрастними: баркас чорний, а «вітрила, як білі птахи», — «чорний човен нахилився і ліг боком на блакитні хвилі».

Розпечене сонцем сіре каміння, лише на одній покрівлі зеленіє дерево — кипарис, і це єдина зелена плями в пейзажі. Але ні! — не єдина: поряд із кипарисом стоїть нерухомо в своєму зеленому фередже Фатьма і дивиться в море.

Головних героїв — Алі і Фатьму — весь час супроводжує характеристика барвою. І барви ці, на відміну від тла, — яскраві, контрастні, повні.

У дангалака Алі, стрункого і довгоногого, — жовті штани, синя куртка і червона хустка на голові, і все це «одбивається на тлі блакитного моря».

Червона пов'язка на голові в Алі — ніби живописний центр новели. Вона яскравою плямою вписується в пейзаж, її бачить Фатьма здалеку, вона світить Фатьмі. Червону хустку, що майнула з-поміж сірого каміння, помітив розлючений різник, і це вирішило долю втікачів. В останню страшну хвилину знову повторюється все та сама по-варварському різка оргія кольорів: жовті ногавиці, синя куртка, червона пов'язка.

Фатьма — як яскраво-райдужне видіння: жовті патинки, яснозелене фередже, червоні шаровари. Біле обличчя, палець з нафарбованим нігтем, рожеві уста. Серед сірого каміння іде Фатьма за Алі «зелена, як весняний кущ». І коли падає вона в море, останнє, що залишається від неї, — знову яскраве і дуже контрастне колористичне враження: «синій халат в жовті півмісяці похилився поза скелю і зник...»

Погасли яскраві барви життя і любові, що факелом спалахнули серед сірого каміння, і знову м'яке, невиразне, ніби спокійне барвне тло — тіло Алі попливло в «ніжній блакитній хвилі», «сірі нагріті громади Яйли», «чорні ліси»...

Художнє слово в новелі несе, справді, живописне навантаження. Це не просто малюнок, не графічні контури і світлотіні, це саме живопис, барвний живопис. В кожній картині до нашого сприйняття і свідомості доходить не лише певний сюжетно-жанровий сенс, але й якийсь основний її колористичний ефект (невиразні, анемічні барви зруйнують найліпший задум, він не стане художнім). Це живописно-колористичне вирішення живе в новелі Коцюбинського, і воно не просто «доповнює», «домальовує», «прикрашає» і т. д. трагедійно-психологічний

задум, а певною мірою і творить його. Воно несе величезне емоційне навантаження, допомагає зримо уявити собі, відчути і побачити, вжитись у зображуване буквально всіма органами чуття. «Мова живопису» і «мова поезії» прагнуть злитися в одну мову мистецтва.

Пряме звернення до барвних епітетів — це, звичайно, лише один вид «живописного» слова. Художник дає зриму подобу предмета. В мистецтві слова зображальність, що є душею живопису, виявляється непрямо. І письменник, користуючись словом як умовним знаком предметів і понять, видобуває з нього максимум його зображальних можливостей, по-різному підкреслює його предметно-почуттєву конкретність, щоб по-своєму наблизитись до цієї «зримої подоби» явища.

Слухаю мелодій
Хмар, озер та вітру.
Я бреню, як струни
Степу, хмар та вітру, —

так декларував своє поетичне світовідчування автор «Сонячних кларнетів». І справді, поетична концепція світу молодого Тичини в багатьох істотних моментах — музична. І «музика слова» у відношенні до його поезії — не фігуральна туманність, а художня істина. Як же настроюється поетичне слово на звучання струн природи?

По-перше, завдяки багатству, конкретності і тонкості музичних асоціацій. Сфера музичних асоціацій — основна сфера поетичної метафоризації автора «Сонячних кларнетів». Не музика взагалі, а флейти, кларнети, арфи, орган — до їх конкретного звучання весь час звертається поет. Так постає поетична ілюзія оркестрового і сольного звучання слова. Через «музичну» метафоризацію звучання передаються тонкі коливання барв природи («Коливалося флейтами там, де сонце зайшло...»).

Тичина прагне передати словом специфічні вияви музичної гармонії — такі, наприклад, як енгармонізм (прирівнювання і ототожнення звуків, що мають однакову висоту, але різні назви). Виявляється це, звичайно, у властивих поезії нормах, в зіставленні, злитті, зближенні різних образно-настроєвих планів («Енгармонійне»). Взагалі «музичне» виступає здебільшого як аналог найтоншого емоційно-настроєвого, лірико-поетичного вираження. Те, що ми називаємо «музичністю» поезії, не обмежується, звичайно, прямими музичними асоціаціями, це — особлива інтонаційна виразність і витонченість поетичного слуху, відповідний до процесів музичного формотворення наскрізний процесуальний розвиток образу-емоції.

«Коли починаєш творити, в основі творчого процесу завжди лежить зерно музики, її крилата тінь. В цьому — нестримне поривання художника, його прагнення виразити всю глибину своїх почуттів, знайти свою мову, свій стиль, свою пісню, навіть коли вона і без слів» [1]. Бо ж яке мистецтво може так тонко і безпосередньо, як музика, передати відтінки почуття і відчуття, не «пояснити», а «зобразити» їх, заразити ними. Тому поетична лірика так часто звертається по допомогу до музики. І в «Сонячних кларнетах» словесно-музичні образні акорди служать безпосередньо-почуттєвому відтворенню життя природи.

«Музичність» виявляється також в особливій звуковій інструментовці слова: і в дзвінкості алітерацій («тінь там тоне...»), і в мінливості ритмічних інтонацій, спорідненій із музичною фразировкою, і в чарівній «гармонійній дисгармонії» нерівноскладових рим («тремтить

---

[1] Із статті С. Коненкова «Музика в моїй творчості» (див. А. Каменский, С. Коненков, стор. 331).

ріка, як музика»). Поет уміє почути слово і примусити нас почути його:

Випив доброго вина
Залізний д е н ь
Розцвітайте, луги! —
: я йду — д е н ь, —
Пасітесь, отари! —
? до своєї любої — д е н ь —
Колисково, колоски! —
· у д е н ь.
Випив доброго вина
Залізний д е н ь.

Ми ніби вперше чуємо, як дзвенить це, таке звичне для нас, слово — день... Поет оновлює його звукову внутрішню форму.

Музична побудова поезії Тичини, особлива кристалізація звучання слова виявляється і там, де немає специфічних аналогій з музичним звучанням.

Вона — в послідовному розвитку повторів, в настроєвості інтонацій, в мінливості ритмічної ходи вірша, в зміні piano і forte, темпів presto і moderato, в заключному задумливому retenuto:

На майдані пил спадає,
Замовкає річ.
Вечір.
Ніч.

Таке музичне образотворення складає специфіку образного мислення Тичини. Це основна сфера його мистецького освоєння дійсності, вираження його поетичної філософії життя, філософії всесвіту, де «біжать світи музичною рікою».

Найглибші, найважливіші висновки поет прагне висловити у формі синтезу музичних асоціацій —

А правда з віку в вік
Стече в один акорд, де звук є робітник.

Ще в тривожних музичних пасажах молодого поета відчувалося слухання «музики революції», емоційне передбачення її епохального сенсу — він зустрічав її, як симфонію. На модифікаціях музичних образів поета можна простежити еволюцію пізнання ним смислу революційних подій, еволюцію поета, що все активніше включається в творення нового життя. Звучання його голосу ніби твердішає. В його поетичному оркестрі з'являються «фанфари», він співає «псалом залізу», закликає до мобілізуючих мажорних «дієзів у ключі» [1].

Музична гармонія видається поетові найбільш відповідною формою для поетичного відтворення найзагальніших законів буття, тієї «тональності» світу, яку він прагнув осягти, почути і передати в тональності своєї поезії. Цим пояснюється і музичний задум поеми «Похорон друга», де філософське осмислення найглибших проблем нашого життя тяжіє до симфонізму слова.

Так «мова поезії» знову звертається до «мови» іншого мистецтва.

Мова лірики за емоційною структурою дуже близька до музичного вираження. Музична акордність і інтонаційний розвиток образу-почуття створює вдячні умови для лірико-поетичного узагальнення. Тому у багатьох поетів, різних за творчою індивідуальністю, вчувається музичний лад думання.

В «Концерті Себастьяна Баха до мінор» Назима Хікмета поетичне слово побудовано ніби за законами Бахівської поліфонії, за принципами канонів і фуг. Основна філософська ідея вірша — неповторність повторення в житті — «матеріально» втілюється в музичній органі-

---

[1] Аналогічне явище спостерігаємо в поезії В. Еллана (див. Михайлина Коцюбинська, Образне слово в літературному творі, Вид-во АН УРСР, К., 1960, стор. 177—178).

зації слова. До симфонічної музичної образності тяжіє Вітезслав Незвал. Творчість великого іспанського поета Гарсіа Лорки знаходиться на грані музики і поезії (пісні, романси, ноктюрни, концерти, його «Сюїта води», така близька до музики Равеля).

Романтичні максими Яновського, автора «Вершників», зміцнюються, підкріплюються музичною гармонізацією слова. «Мелодія», «тембр», «резонанс» — через ці поняття, що органічно вляглися в поетичне мислення Яновського, передається тривожне напруження, настрій революційної грози, голосна стихія битви. До речі, слова «пісня», «мелодія» взагалі стали певними образними еквівалентами гострого емоційного чуття, висловленого в поезії.

І в сучасній українській поезії, особливо молодій, помітне жадібне тяжіння до поетичного освоєння інших мистецьких сфер, зокрема музичної. Іноді, правда, тут відчувається певна данина літературній моді, живописні і музичні асоціації беруться грубо і поверхово — без внутрішньої потреби, без неминучих зв'язків з образним ладом і художнім задумом. Але в кращих досягненнях молодої поезії музичні і живописні враження входять в поетичне слово природно і нездоланно.

В наш час не можна не помітити і впливу кіномистецтва на художнє слово. Виробляючи свою специфічну мову, кіномистецтво щедро «позичало» в літератури засоби художньої виразності [1]. Але, виробившись, зміцнівши, переосмисливши і сплавивши в єдиному творчому горнилі образні елементи різних мистецтв, мова кіно стала впливати на художнє слово, активізувати його ди-

---

[1] Див. ст. С. Ейзенштейна «Діккенс, Гріффіт і ми». (С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, «Искусство», М., 1956).

намічні можливості, його здатність до зримої, картинної подачі поетичного матеріалу. Новий жанр — кіноповість — постав на зламі двох мистецтв, об'єднавши різні принципи образотворення. Але «кінематографічність слова» виявляється не лише в цьому новому синтетичному жанрі, в його класичних проявах (кіноповісті Довженка). Поетика кіно відбилася і на творах, не призначених спеціально до фільмування, наприклад, у «Вершниках» Яновського або в новелах М. Ірчана.

«Кінематографічність» слова — насамперед, у «кадровості», «монтажності» фрази, що фіксує різні моменти у їх послідовності чи одночасності. «Тут дід заводив нас у такі казкові нетрі старовини, що ми переставали дихати і бити комарів на жижках і на шиї, і тоді вже комарі нас поїдали, пили нашу кров, насолоджуючись, і вже давно вечір надходив, і великі соми вже скидались у Десні між зірками, а ми все слухали, розкривши широко очі, поки не повергались в сон у запашному сіні під дубами над зачарованою річкою Десною» (О. Довженко, «Зачарована Десна»).

«Лютували шаблі, і коні бігали без вершників, і Половці не пізнавали один одного, а з неба палило сонце, а гелгання бійців нагадувало ярмарок, а пил уставав, як за чередою, ось і розбіглися всі по степу, і Оверко переміг» (Ю. Яновський, «Вершники»).

В одному реченні — плинність різноманітних словесних кадрів: і психологічна деталь, і зображальна інформація, і настрій, і звучання — ніби розмотується кіноплівка, твориться монтажна єдність. Завдяки такому свідомому монтажу кадрів в одному реченні, завдяки зміні темпів і ритмів всередині речення немає плаской інформативності — вже саме інформативне подання досягає специфічної художньої виразності.

У швидкому плині словесних кадрів письменник зупиняє якийсь ніби статичний момент, але ця статика лише відтіняє динаміку. «Кадр» росте, наближаючись до нас, ніби рухома скульптура: «на березі стояла стара Половчиха, одежа на ній віялась, мов на кам'яній, вона була висока та строга, як у пісні» (Ю. Яновський, «Вершники»).

Кінематографічне використання різних планів: «Гострі рибальські очі побачили далеко над берегом у напрямку Одеси — людину. У біноклі вона стала солдатом. Із степу показалася друга постать. У біноклі вона стала солдатом» («Вершники»).

Довженко відразу охоплює оком багато різноманітних ознак та явищ і подає їх в одному настроєвому акорді, в одній емоційній інтонації, об'єднуючи реченням у цілісну картину, в одне цілісне враження: «Заграй, музика, заспівайте, янголи в небі, пташки в лісі, жабоньки попід берегами, дівчаточка під вербами» («Зачарована Десна»). На одному диханні подаються різні прояви живої природи, світу реального і уявного — від «жабоньок» до «янголів».

«Сонце високо, косарі далеко, коси дзвенять, коні пасуться» («Зачарована Десна») — зв'язок усього з усім, єдність емоційно-поетичного бачення світу.

Монтуються різноманітні кадри, співвідносяться, об'єднуються рухомі і сталі елементи зображення: «Та рубайте його, козацтво! — скрикнув Оверко, і поточився Андрій, і заревли переможці, і дмухнув з південного заходу майстро, і стояли нерухомо башти степового неба» («Вершники»). Складається дивовижне враження об'ємності зображення, характерне для сприйняття кіномистецтва.

Історія знає не так багато митців, які б залишили по собі рівноцінні твори в різних галузях мистецтва (як

литовський художник і композитор Чурльоніс). Але дуже часто художник, віддаючись своєму мистецтву, не мислить себе в повній ізоляції, черпає наснагу, знаходить творчі імпульси в іншому мистецтві, збагачуючи свою «мову слова». І такою збагаченою дарує творчість свою художній аудиторії, виховуючи в ній відчуття мистецької повнокровності.

Композитор Скрябін прагнув об'єднати музичну гармонію із кольоровими ефектами. Без глибоких музичних переживань, що увійшли в його плоть і кров, скульптор Сергій Коненков не міг би створити свого геніального Паганіні.

А. Іващенко в «Нотатках про сучасний реалізм» («Советский писатель», М., 1961), спираючись на конкретні явища, цілком слушно вважає мистецьку синтетичність художнього мислення однією із важливих ознак сучасного великого реалізму, пов'язаною із глибинами художнього пізнання людини і суспільства.

Об'єднати сили для художнього завоювання світу — одвічне прагнення мистецтва. І недарма поряд із утворенням нових мистецьких форм і видів відбувається активне синтетичне перевтілення попереднього художнього досвіду. Звичайно, одне мистецтво не «позичає» в іншого якихось елементів, не органічних для себе. Коли ми говоримо про музичність поезії, то тим самим не позбавляємо поезії як такої «слуху», «звучання», «ритму» і т. д. А так звана кінематографічна кадровість словесного зображення не є чимсь абсолютно зовнішнім у відношенні до природи літературної творчості. Взаємодія мистецтв полягає в розвитку тих найзагальніших форм художнього вираження, тих спільних художніх «органів чуття», що внутрішньо притаманні мистецтву в цілому. Мистецтва не «змішуються» (ми завжди з повним правом відстоюємо специфіку кожного — боремося проти

надмірної літературності кіно, проти засилля оповідності в живопису і т. д.), не підміняють одне одне, але об'єднують свої зусилля, залишаючись вірними своїм специфічним завданням. Неможливий адекватний переклад з мови одного мистецтва на мову іншого, але не викликає сумнівів взаємозбагачення цих мов, коли свідомо використовуються точки зіткнення різних мистецтв, їх образотворча спільність в єдиному могутньому потоці мистецтва, створеного генієм людського духу на шляхах його художнього самопізнання.

І природно, що в наш час, коли кожен із видів мистецтва має за плечима такий довгий і складний шлях еволюції і розвинув великою мірою свої художні потенції, свою естетичну проблематику, свої творчі прийоми, — ці точки зіткнення стали особливо помітними, і необхідність їх творчого єднання усвідомлюється особливо гостро.

Література, поезія може здійснити це єднання лише в слові і через слово і тому прагне з усією повнотою використати багатющі поклади мистецької виразності, заховані в художньому слові. Ось чому мистецтвознавче осмислення художнього слова в його жанровій функціональності так багато дає для розуміння природи і сенсу літературної творчості.

По-перше, це ще одна вдячна можливість відчути, дослідити, довести єдність усіх художніх складників твору. По-друге, ми все глибше пізнаємо образотворчі сили слова у всій їх повноті і невичерпності. І нарешті, в цій функціональній нормативності і змінності слова відбиваються певні специфічні закономірності жанру: його естетика і поетика, його еволюція, інтеграція жанрів і синтез мистецтв.

Розділ VI

Від слова до стилю

«За стилем автора я завжди бачив живу людину. Доки я не побачу її крізь рядки її праць, доти я не можу приступити до втілення. І лише після того, як вона ставала зримою для мене, її бачив і мій слухач»[1], — так пояснював причини сили і величезної емоційної виразності свого мистецтва видатний радянський актор, майстер художнього слова Володимир Яхонтов, у виконанні якого оживали твори Пушкіна і Гоголя, Блока і Маяковського, Маркса і Леніна.

В цьому визнанні — один з найголовніших принципів справжнього мистецтва, що твориться людьми і для людей. І чинний він, цей принцип, не лише для актора. Бачити за словом особу автора, творця і людину, в усій своєрідності його художнього темпераменту, в усій неповторності його індивідуальності, обумовленої соціальним і літературним середовищем, в усій складності світогляду — таке уміння, таке мистецтво необхідне і для дослідника художнього слова.

Слово включається в контекст особи автора. Ми ніби присутні при тому, як думає поет, відчуваємо глиби-

[1] В. Яхонтов, Театр одного актера, «Искусство», М., 1958, стор. 130.

ни його почуттів, зміни настроїв, його творче зростання і кровний зв'язок із оточенням.

За словом постає людина. За словом постає образ автора, можна сказати, користуючись літературознавчою термінологією, типовий характер автора. «У віршах кожного поета, — писав Блок, — $^{9}/_{10}$, можливо, належить не йому, а середовищу, епосі, вітрові, але $^{1}/_{10}$ — все таки від особи»[1]. Образ автора — у переплетінні і взаємообумовленості індивідуальних і загальних факторів його формування: особистої долі, душевного темпераменту, індивідуальних смаків і суспільно-історичного середовища, літературного оточення, ідейної боротьби. І ми співвідносимо слово поета з цим «типовим характером» — так іде їх взаємопізнання і взаємопоглиблення.

Контекст художньої індивідуальності

Перед нами «Кобзар» великого народного поета. Слово поета і образ поета в усій складній простоті його творчої індивідуальності.

Розкриймо одну, другу, третю сторінку — чуємо голос Шевченка. Всім, хто знає його поезію, знайомий цей голос, ця шевченківська інтонація. Своя інтонація є в кожного справжнього поета, але все ж не завжди вона настільки гостро індивідуальна, як у Шевченка (в українській поезії таку гостро індивідуальну інтонацію можна знайти хіба що в Павла Тичини). Перегортаючи сотні перекладів Шевченка на іноземні мови, дуже рідко, незважаючи на смислову точність, впізнаєш справжнього Шевченка. І хвилюють відчуттям справжності

Александр Блок, Собрание сочинений, т. 10. Изд-во писателей в Ленинграде, 1935, стор. 335.

лише ті переклади, що передають в чужій мові інтонаційний лад поезії Шевченка.

Шевченків голос чути в його поезії скрізь, не лише в ліричних віршах і в політичних інвективах, а й у монолозі Гуса і в тужіннях Катерини, в об'єктивно-спокійних описах «Наймички» і в романтичній патетиці «Тризни». Людина ніжна і гнівна, мудра і запальна, людина великої пристрасті і філософських роздумливих глибин — таким уже в інтонації постає перед нами поет.

Переважає в Шевченка інтонація розмовна, а не оповідна, інтонація звертання. Поет звертається до своїх героїнь, недолю яких він носить у серці, — з болем, сумом, із батьківською порадою, — до своїх читачів, радячись із ними, звіряючись їм у своїх думах, сповідаючись їм. І цей звертальний тон пов'язаний із найзаповітнішими творчими замірами поета, з його ідейними настановами, з його народністю. Весь час, постійно присутній у поезії Шевченка її головний адресат — народ, в ім'я якого творив поет.

Не просто художня констатація явищ дійсності, не тільки емоційне пізнання її, а й активне втручання в неї, прагнення повести за собою, примусити оглянутися навколо, замислитися. Багато поезій Шевченка ніби зіткано з риторичних запитань, звертань і вигуків — так виявляється інтенсивне думання поета, боріння думок поряд або навіть замість конкретної констатації результатів думки.

Кожне повідомлення є набагато дійовішим, коли з ним звертаються безпосередньо до тебе, — це викликає бажаність або необхідність твоєї реакції у відповідь, активізується сприйняття, думка, а значить і дія. Шевченко і прагнув своєю поезією активізувати народну думу і дію. Недарма звертання в його поезії щоразу переростає в заклик («Добра не жди»).

І від того, що ці звертання і заклики здійснюються з такою задушевною «родинною» інтонацією, дійовий революціонізуючий пафос поета-пророка безмірно зростає. Постійне апелювання до читача — ось те найосновніше, що об'єднує різні інтонаційні лади в поезії Шевченка. І корінням своїм воно сягає в глибини революційного світогляду, революційно-демократичної концепції народу як активної рушійної сили історії.

В стилістичному ладі Шевченкової поетичної мови відчуваємо постійну присутність авторського «я». Говорити про ліричні відступи в Шевченка можна лише умовно — тут цей традиційний термін неспроможний (справді, це не ліричні відступи, а «ліричні наступи»). Авторське «я» виявляється не лише в прямих ліричних звертаннях, які, зрештою, неважко виділити. Шевченко весь час самовиражається активно й гаряче. Поезію його неможливо розділити на різні, в «чистому» вигляді взяті стилістичні шари і прошарки: авторський ліричний монолог, мова героя, об'єктивний опис, стилізована оповідь і т. д. — всі вони пройняті авторською індивідуальністю.

Навіть на початку поеми «Сон», де оповідач стилізований Шевченком в дещо простацьки-бурлескному дусі, тут же поряд — блискавичні, непомітні переходи до типового Шевченкового голосу, до високого лірико-викривального пафосу. І так завжди: різні варіації народного оповідача в поезії Шевченка сходяться дуже тонко і органічно в авторському «я».

В об'єктивному описі раптом натрапляємо на якусь дрібну мовну деталь, яка свідчить про те, що поет — тут, поряд. В спокійному, ніби сторонньому тоні оповідає автор «Наймички» про життя героїні, про те, як мусила вона ховати своє материнство. Господарі не знають, що наймичка — мати їхнього Марка, але автор-

оповідач знає, і в об'єктивній розповіді щоразу з'являються ніби побіжні порівняння, які тонко передають душевний стан героїні. Наймичка

Коло дитини
Так і пада, ніби мати.

Пішла наймичка на прощу до Києва —

Якось сумно — ніби мати
Покинула хату...

Ніде немає абсолютно зовнішнього, зовнішньо-описового погляду на героя: поет буквально входить в кожну характеристику, в кожен опис, в кожен образ. І це відмовлення від стороннього погляду на героя, постійне суб'єктивно-ліричне втручання в життя героїв, в народне життя — ще один прояв незглибимої народності Шевченка.

Глибина і органічність Шевченкової народності відчутна і в багатьох інших стилістичних явищах, хоча б у творчому використанні матеріалів народної пісенності.

Психологічні паралелізми і розгорнуті порівняння, персоніфікації і постійні епітети ніколи не залишаються в межах певного художнього «прийому», а знаменують поетичний світогляд. Шевченкова думка природно вливається в річище традиційної формули, підкоряє її собі, трансформуючи, розвиваючи, узагальнюючи. В поезії Шевченка створюється, так би мовити, внутрішня народність стилю, що відповідає народності думання, народності світогляду.

Народний лад мислення — не тільки і не стільки в звертанні до традиційних формул фольклорної поетики, а в усьому характері мови: ремінісценції, асоціації, інтонації. Він не дорівнює примітивності, спрощеності, побутовізму. Він розкриває перед поетом колосальні ху-

дожні можливості. Тут і народна гострота оцінки, і афористична місткість слова, коли слово ховає в собі великий досвід, життєву мудрість народу, і індивідуалізуюча влучність епітета, що походить від глибокого знання народної фразеології і народної дійсності.

Народний лад мислення Шевченка — не пласке фотографічне наближення до об'єкта. Шевченко перевтілює фольклорну образність, широко користується умовністю фольклорного примітиву. Він розвиває звичні для народної поетичної уяви асоціації до рівня високих узагальнень, алегорично підносить їх, синтезуючи народні уявлення і народну оцінку, творячи символічні формули:

Земля плаче у кайданах,
Як за дітьми мати.
(«Єретик»)

Людською кровію шинкує
І рай у найми віддає.
(«Єретик»)

Народне поетичне мислення Шевченко ідейно загострює, так би мовити, соціологізує, виявляючи глибину соціального осмислення зв'язків дійсності. Адже народність Шевченка корінням своїм сягає в його революційно-демократичний світогляд. До того ж ці тенденції пов'язані із вимогами реалістичного методу, який утверджувався в літературі, методу, що його в українській поезії утверджував Шевченко.

Ця гранична соціальна чіткість, класовість Шевченкової оцінки, якими позначене загальне спрямування його творчості, підготовляється у часткових характеристиках, описах, образах. У пам'ятнику Петрові І в Петербурзі Шевченків народний оповідач із «Сну» побачив

не просто величну монументальну фігуру вершника — він побачив царя-самодержця —

А він руку простягає,
Мов світ увесь хоче
Загарбати.

А ось як трансформується в уяві поета типовий пейзаж Єгипту:

По шнуру піраміди вряд,
Мов фараонова сторожа,
І ніби фараонам знать
Вони дають, що правда божа
Встає вже, встала на землі,
Щоб фараони стереглись.
(«Марія»)

Ідейне поглиблення традиційного художнього засобу можна простежити на прикладі використання бурлескної стилістики в Шевченка, хоча б на сатиричному узагальненні знижено-бурлескних характеристик «священних» осіб царя і цариці в поемі «Сон».

В багатьох поезіях Шевченка слово «царі» римується із словом «псарі» — так використовуються можливості ідейного загострення такого, нібито нейтрального, формального явища, як рима, так народжується гостра сатирична характеристика. І всюди вона, ця характеристика, ця оцінка — пряма, безпосередня, наступальна, характерна для Шевченкового художнього темпераменту.

«Кат», «неситий» — алюзії настільки прозорі, що відчути прямий адресат цих сатиричних інвектив зовсім неважко. Так, в «Давидових псалмах» конфлікт між «добром» і «злом» подається за допомогою контрастної лексики. З одного боку — «правда», «воля», «добрі», «праві», «убогі», «раби», з другого — «нечестиві», «кати», «неситі», «царі». Цей семантичний лад пояснює, розкри-

вае справжнє значення, політичний зміст характеристичного епітета — «неситий»[1]. І якщо в «Давидових псалмах» слово «грешники» Шевченко перекладає як «неситі», то це вносить пряму і безперечну політичну конкретизацію. Так твориться в Шевченка його власна революційно-поетична формула.

Проте пряма наступальність Шевченкового слова аж ніяк не означає, що поет використовує лише принципи лобової словесної атаки. Шевченкове слово завжди тяжіє до алегоричного зльоту.

Улюблений Шевченків образ «козацької волі», крім прямого історичного смислу, набирає цілком певного політичного значення як революційний протест проти сучасних Шевченкові явищ. Крізь усю поезію Шевченка проходить революційна символіка крові. «Кривавії ріки» як символ народних страждань — цей образ стає постійним компонентом поетики Шевченка.

Взагалі, якщо охопити оком загальну картину поетики Шевченка, відразу впаде у вічі певна постійність її елементів, невпинна повторюваність опорних образів. Якщо використати поетичне визначення Шевченка (думи мої — діти), то це улюблені діти поета, без яких він не може жити і діяти. Єдність і постійність поетичних елементів пояснюється винятковою ідейною єдністю всієї поезії Шевченка, яку можна розглядати як одну велику лірико-сатиричну поему-епопею. Крім того, тут знову і знову виявляється пристрасний темперамент поета-трибуна, який не може спокійно констатувати, який захоплюється, наполегливо доводить те, що думає, те, що мучить його.

---

[1] Докладніше див. Ю. О. Івакін, Сатира Шевченка, Вид-во АН УРСР, К., 1959.

Кожне з цих поетичних понять-улюбленців (слава, доля, муза і т. д.), що їх розвиває Шевченко, має безліч смислових та емоційних модифікацій.

Слава, слава
Хортам, і гончим, і псарям,
І нашим батюшкам-царям
Слава!

Це найвища точка сатиричного сарказму «Кавказу». Здається, поняття «слави» в поєднанні з таким паралельним рядом понять — гранично знижене, знищене, саркастично дискредитоване. Але тут же відразу це слово повторено з абсолютно протилежною інтонацією, і набуває воно протилежного звучання:

І вам слава, сині гори,
Кригою окуті,
І вам, лицарі великі,
Богом не забуті...

Цей моментальний перехід є дуже характерним для Шевченка, дуже *шевченківським*. Знищуючи предмет свого сатиричного викриття, Шевченко не соромиться найгостріших слів. Але його Муза не суцільна руйнівниця. Його художнє слово не лише деструктивне. Негація, критика — не єдина мета поета. Він завжди намагається накреслити позитивне начало, дати обриси позитивного ідеалу, проклинаючи «неситих», уславити народну героїку. Тому чергування «позитивного» і «негативного» стилістичних ладів — закон творчості Шевченка.

«Суворе, подібне до холодної вигостреної сталі слово, — писав про особливості поетичної мови Шевченка Л. Первомайський, — може бути м'яким, прозорим і теплим. Узяте в іншому ключі, в іншій музичній тональності, воно створює зовсім інший ефект, викликає

зовсім інший настрій, оволодіває нами зовсім в інший спосіб»[1].

Фразеологія Шевченка — революційного поета — близька до сучасної йому громадянської поезії, до стилістичних кліше революційної публіцистики в поезії («кайдани», «неволя», «іскра братства» і т. д.). Ця фразеологія широко використовується революційною поезією для легального висловлення визвольних ідей (семантичні гнізда слів «родина», «свобода»). Певна абстрактність революційно-політичної лексики Шевченка близька до лексики декабристської поезії, зокрема Рилєєва. Особливо помітно це, природно, в російських поемах, зокрема в «Тризні». В українській поезії Шевченка ці поняття одержують значно конкретнішу образну реалізацію, звучать індивідуальніше — це зрозуміло, бо українська поетична мова була для Шевченка рідною і в ній він по суті перший (якщо не рахувати спроб у цьому напрямі українських романтиків) творив подібну «ідеологічну» поетичну лексику.

«Семантичне» дослідження Шевченкових ідейно-образних формул вводить нас в ідейний світ його поезії, в ту художню атмосферу, в якій розвивався геній поета, дає можливість зрозуміти еволюцію поета, його поетичний світогляд. Дослідники, що використовують ці можливості, цим самим ставлять свої висновки на міцний історико-філологічний грунт.

Не лише суто філологічне дослідження не може обійтися без врахування словесно-стилістичної серцевини явища. Стилістичне ядро потрібне і для соціологічного осмислення творчості поета.

Вивчаючи світогляд Шевченка, його ідейні принципи,

---

[1] Л. Первомайський, Твори в трьох томах, т. 3, Держлітвидав України, К., 1959, стор. 315.

прагнучи збагнути основну художню концепцію дійсності в творчості поета, ми виходимо не лише з естетичних декларацій його, з конкретної логіки змісту його творів. Перед читачем і дослідником — живий організм образної мови поета, величезне образно-семантичне багатство, сплетіння різних асоціативних планів і смислових підтекстів. В них іде безперервне внутрішнє ідейне життя, безперервний процес виборювання художньої думки. І тому роботи про світогляд Шевченка, які базуються виключно на декларативних «витяжках» із висловлювань поета без врахування реального стилістико-семантичного багатства, глибинних «підводних течій» смислу образних формул поета, поверхові і по суті бездоказові. Якщо говорити, наприклад, про таке надзвичайно складне явище, як «атеїзм» Шевченка (термін, який можна вживати лише умовно), не вжившись у специфічне і багате ідейно-смислове життя в поезії Шевченка слів-понять «бог», «святий», — всі висновки залишаться в плані апріорних і поверхових загальних декларацій.

У поезії Шевченка — різні стилістичні струмені: і побутово-оповідний, і знижено-сатиричний, і романтично-піднесений і т. д. Але всі вони дуже міцно сплетені. В цьому не можна не бачити відбиття законів реалістичного методу, який, з одного боку, вимагає показу багатогранності, «багатоликості» світу, а з другого — єдності всіх життєвих проявів, єдності високого і низького, звичайного і піднесеного.

Подібна єдність має в Шевченка велике філософське узагальнююче значення. Високе він бачить у звичайному, в побутовій характеристиці відкриває риси народного ідеалу. І все це тому, що його філософія, його погляди на світ, його загальнолюдські критерії, його життєве кредо — «земні» і народні.

Цю філософську основу єдності стилістичних стихій особливо яскраво виявляє мудра Шевченкова поема «Марія». Тут об'єднується народно-побутове, просте, щоденне з високим, загальнолюдським, легендарним.

Ось юна Марія —

З добрих молодих плечей
Хітон полатаний додолу
Тихенько зсунувся. Ніколи
Такої божої краси
Ніхто не узрить.

«Добрі молоді плечі», «хітон полатаний» — і «божа краса», «узрить»... Але тут немає двох окремих стилістичних ладів, вони творять єдність. І походить вона від того, що для Шевченка звичайна людська земна краса — справді «божа». Для нього «бог» — це народна правда, сила, краса, чистота народного ідеалу, яку можна звеличувати, підносити як щось найвище, «неземне». Високий пафос біблійної лексики тут доречний, вжитий свідомо. Це не стилістичні вправи, а земна матеріалістична філософія поета, який молиться перед образом не матері божої, а матері людської. І, можливо, Шевченкова «Марія» глибиною своєю відрізняється від інших літературних модифікацій біблійної теми саме тому, що її задум знайшов таке органічне стилістичне втілення. Шевченко зводить матір божу з небес на землю і цим самим матір людську підносить «на небеса», на вершини загальнолюдського узагальнення.

В поемі народно-розмовна лексика, побутові деталі (і той «ярочок», в якому святий гість «догнав Марію», і «сороченя», і «колиска дебела») є не зниженням високої біблійної теми, а навпаки, піднесенням звичайного, людського, народного до найвищих, до найсвятіших висот.

. Так в цій своєрідній стилістичній єдності, в діалектичних взаємопереходах «знижень» і «піднесень», «заперечень» і «стверджень» виявляються найзагальніші ідейно-естетичні переконання Шевченка, його філософія, його ідеали.

Стилістична єдність — не застиглість і монотонність. Шевченкове слово художньо змінне, весь час росте, еволюціонує, і в характері еволюції окремих стилістичних шарів, окремих засобів словесної виразності відбиваються загальні закономірності творчого зростання. Дуже характерним, наприклад, є напрям еволюції тропів.

Епітет у Шевченка, особливо в ранній творчості, має здебільшого характер живописно-описовий, але поступово розвивається і оціночно-метафоричне його значення. Епітет все повніше передає відтінки, поряд із постійним епітетом подається його уточнення, конкретизація.

Талами вийду понад Уралом
На степ широкий, мов на волю...
І там степи, і тут степи,
Та тут не такії —
Руді, руді, аж червоні,
А там голубії,
Зеленії, мережані
Нивами, ланами.

(«Козачковському»)

У тому ж напрямі конкретизації розвиваються і порівняння, і метафоричні образи.

Можна навести безліч прикладів оригінальних афористичних порівнянь Шевченка, але нас, насамперед, вражає інше, та особлива життєва вмотивованість порівняння, яка зростає з кожним твором Шевченка і надає його поезії неповторного «земного» колориту. У Шевченка все виразнішою стає гостра «натуральність» порівняння, і не лише в сатиричних творах, але навіть

у тих поезіях, які розвивають романтико-елегійні настрої.

В поезії «Сон» («Гори мої високії»), де поет знову вдається до типово романтичного протиставлення минулого сучасному, картину цього сучасного, картину бідного, обдертого села подано в підкреслено реалістичних тонах, характерних для зрілого Шевченка: Трахтемирів розкидав свої «нечепурні» хатки, «як п'яний старець торбинки»; хатки, «мов діти в білих сорочках, у піжмурки в яру гуляють», одинока хатина стоїть над Дніпром, неначе сиротина прийшла топитися і т. д. І ця неприкрита натуральність малюнка ніби відтіняє всю умовність, всю несправжність романтико-історичного колориту пейзажу та ідеалізованих картин минулого.

Поглиблюється реалістична конкретизація і образний синтез у Шевченкових метафорах. Якщо в ранній творчості для передачі сили почуття використано традиційні романтичні образи «життя серця», то в «Не кидай матері» для цього знайдено інший метафоричний образ, максимально конкретний, свідомо «непоетичний» і натуральний — «до кого руки приросли?». У Яреми змія прогризає в серці рану, в поемі «Марина» душевний біль поет відчуває, «неначе цвяшок, в серце вбитий». Розширяється коло метафоричних асоціацій, зростає їх синтетичність, локально-психологічна обумовленість і афористичний лаконізм. Ті ж тенденції спостерігаються і в розвитку близької до романтично-фольклорної стилістики символіки і символічної персоніфікації: ускладнюється їх зв'язок із фольклорними уявленнями, зростає їх реальна обумовленість і узагальнююча сила.

Все виразнішає в поезії Шевченка її класична «простота» — максимально чітке і лаконічне подання найістотніших рис, що в собі самому вже містить узагальнення. Створюється типова для Шевченка кристалізація

зображуваного з допомогою «називання» («Садок вишневий коло хати»).

Кровна Шевченкова народність дає йому змогу знайти такі риси, такі деталі, такі ознаки, що містять в собі квінтесенцію явища, а від того й можуть так легко стати центрами поетичного синтезу, забезпечити образне узагальнення уже самою силою своєї життєвої достовірності.

У Шевченка навіть там, де він «описує», нема «побутописання» в буквальному значенні цього слова, але побут, звичаї, характер оживають у його поезії. Ось дитинство маленького Марка з «Наймички»:

Росте Марко —
І дійна корова
У розкоші купається.

Марко — парубок:

Уже Марко чумакує —
І восени не ночує
Ні під хатою, ні в хаті.

Через характерну деталь подається найістотніше в явищі, його «душа». Це один з найважливіших принципів реалістичного «метонімічного» стилю.

Так іде поет від ефектних романтичних барв до простого «многоговорящего» слова. Це не означає, що поет абсолютно відмовляється від романтичного гіперболізму і умовності, як не значить і того, що в ранній творчості не існувало промовистої лаконічної деталі. Ні, тут йдеться про загальну тенденцію художньої еволюції, а вона очевидна. Очевидно, що в «Івані Підкові», де «хвилі, як ті гори», «чорна хмара», «синє море звірюкою то стогне, то виє», не могло бути «невмитого неба» і «заспаних хвиль...».

Зростає чіткість бачення світу в його реальних формах, об'єктивна обумовленість внутрішньою суттю речей, чіткішає і об'єктивна ідейна оцінка — звідси і характер словесно-стилістичної еволюції. І, в той же час, темперамент Шевченка не дозволяє йому відмовитися від романтичної умовності — романтичні засоби набувають нової якості, своєрідно збагачуючи поезію Шевченка.

Ці окремі нотатки про Шевченкове слово об'єднано спільним завданням. Від слова ми щоразу ідемо до художнього темпераменту письменника, світогляду, загальної стилістичної концепції, до принципів методу і зв'язку з літературним оточенням тощо. Коли ці загальні «надбудовні» категорії перевіряються наріжним каменем слова, вони перестають бути абстракціями, стаючи художніми реаліями.

Спрощення, прямолінійні переходи до цих вищих категорій дуже небезпечні, але спрощення не можуть дискредитувати самої ідеї взаємозв'язків «внутрішніх» і «зовнішніх» художніх факторів, субстанції і форми. Підробки під мистецтво гинуть, мистецтво залишається. Історія відмітає вульгарну соціологію, але соціологія лишається — без неї немислиме наше літературознавство, в цьому його новаторство і справжня наукова об'єктивність.

Слово, художній твір, творчість письменника, літературний напрям, художній метод — явища історичні, суспільні, і взаємозалежність їх складна і опосередкована. Але необхідно мати на увазі такий «висотний» погляд на слово, на його функціональність у відношенні до цих загальних категорій.

Слово — стиль письменника — найближча перспектива подібного дослідження. За своєрідністю словесного малюнка постає стилістична індивідуальність. Та чи

можна обмежитись лише стилістичною перспективою навіть у межах творчості одного письменника?

Досить часто в літературознавстві доводиться зустрічати поняття художнього методу письменника. Думається, проте, що вживати поняття методу стосовно до одного художника недоцільно: це означатиме зайве дублювання і без того дуже широкого і багатозначного терміна. Радше — художні принципи письменника, а метод — як єдність найзагальніших творчих принципів багатьох художників на певному національному та історичному грунті.

Б. Мейлах у книзі «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс», підкреслюючи необхідність пильного розмежування методу як загального типологічного явища і «художнього методу письменника», надає особливого значення таким поняттям, як «художня індивідуальність» або «художнє мислення» письменника. Художня індивідуальність складається з елементів індивідуальних і відбитих індивідуально особливостей творчого методу (або творчих методів). «Художнє мислення» — цьому поняттю Мейлах надає термінологічного значення. Він справедливо вважає його конкретнішим, ніж «художній метод письменника», і ширшим, ніж «стиль» (в розумінні стилістики).

Художня індивідуальність письменника — складний комплекс факторів як внутрішньо-психологічних, так і зовнішньо-суспільних. Сюди включається і художній темперамент письменника, і психологія його як творця і як людини, і світогляд, і стилістичні горизонти.

Художня індивідуальність перевтілює в собі принципи творчого методу, іноді різних методів. Ми говорили вже про такий сплав реалізму і романтизму в Шевченка. Квітка-Основ'яненко протягом усієї творчості, виборюючи реалізм, звільнявся від елементів сентимен-

талістського світосприйняття і світовідчування. У французьких просвітителів, зокрема в Руссо, ідеї і характери сентименталізму часто ще одягалися в старі класицистичні форми. В творчості Пушкіна відбиваються і традиції класицизму, і романтичні тенденції, і реалістична «поэзия жизни действительной». У Стефаника основна реалістична стихія не позбавлена «вкраплень» імпресіонізму. Багато письменників пройшли шлях від романтизму до реалізму, але кожного разу це відбувалося неповторно, своєрідно, кожного разу давало свої специфічні наслідки.

Художня індивідуальність — це синтез об'єктивного і суб'єктивного, індивідуального і загального. Основи творчого методу набувають нової якості, обумовленої індивідуальним художнім мисленням і індивідуальною стилістикою.

В. І. Ленін у конспекті «Науки логіки» Гегеля називає «прекрасною формулою» таку думку великого філософа: «Не тільки абстрактно загальне, але загальне таке, яке втілює в собі багатство особливого, індивідуального, окремого» [1]. Ленін тут підкреслює важливість того, так би мовити, «конкретно загального», що розкриває все індивідуальне багатство і неповторність явища, без якого неможливою є повнота пізнання.

Наскільки переконливішими і змістовнішими, зокрема, були б наші визначення і характеристики методу, коли б ми більше враховували таке «конкретно загальне», що передбачає багатство окремого, різноманітність і своєрідність реально існуючих окремих виявів методу.

Таким «конкретно загальним» і уявляється нам художня індивідуальність письменника. В ній, окремо взятій, уже закладено загальне. Бо ж «окреме не іс-

---

[1] В. І. Ленін, Твори, т, 38, стор. 84—85.

нує інакше як у тому зв'язку, який веде до загального»[1].

Найзагальніша абстракція методу не може охопити всіх своїх конкретних виявів, тим більше не може передбачити всіх тисяч і мільйонів варіантів роботи художнього слова. Кожен окремий факт поетичної активності слова безліччю переходів пов'язаний з іншого роду художніми процесами. Конкретне явище завжди якоюсь мірою порушує загальну теоретичну закономірність. Така логіка діалектики.

Ось чому при всеосяжному мистецтвознавчому дослідженні художньої творчості не можна обминати багатства окремого на шляхах до пізнання загального, обмежуватись «абстрактно загальним», не враховуючи «конкретно загального». Ось чому, ідучи знизу, від слова до найвищих теоретико-літературних абстракцій (зокрема, методу), не можна обминати проміжних ланок, а саме — художньої індивідуальності. Інакше між цими поняттями утвориться прірва, яку несила буде перейти.

Гортаючи сторінки пристрасно-романтичної поезії Шеллі, ми зустрінемося з повторюваністю окремих семантичних груп слів «літати», «крила», «вогонь», «змінність», з максималізмом у порівняннях і епітетах, заснованих на найвищих ознаках, на гіперболізованих виявах почуття (Байрон навіть іронізував над величезною кількістю «думок невимовних» і «кохання невгасимого» у Шеллі). Безсумнівно, всі ці словесно-стилістичні деталі зрештою пов'язані з основним спрямуванням романтичного методу, з його гіперболізацією людських пристрастей і суб'єктивно-емоційним поглядом на світ.

---

[1] В. І. Ленін, Твори, т. 38, стор. 347.

Та ось через багато десятиріч, в абсолютно інших національно-історичних та художніх умовах подібні ж словесно-стилістичні явища, зокрема романтичний максималізм словесного образу, можна зустріти ... у «Вершниках» Яновського. І знову маємо причинну залежність від принципів романтичного методу. Проте уявімо собі на хвилинку, що ми абстрагуємо це явище від зв'язків із реально-історичним ідейним та стилістичним середовищем, з етапами в еволюції методу, з художньою індивідуальністю письменника, обумовленою національно, соціально та історично, з жанровою специфікою тощо, — ми неминуче прийдемо до ототожнення «романтизму Шеллі» з «романтизмом Яновського». Але ж таке «ототожнення», якщо і можливе, то лише в найширших типологічних межах. А конкретне літературознавче дослідження немислиме без врахування всіх цих зв'язків і опосередкувань, інакше втратиться багатство і специфіка явища.

Негативний максималізм Шеллі пов'язаний із відчуттям безсилля висловити весь пафос емоції, що випливає з його розуміння поета як всемогутнього пророка, носія «божественного» слова. У Яновського максималізм походить від усвідомлення реально існуючої грандіозності подій і звершень, якими дихають його твори.

Не можна окремого «прийому» прямо прив'язувати до певного методу — так втрачається діалектичність характеристики, історизм оцінки, з'являється небезпека приписати тому або іншому конкретному методові риси, властиві мистецтву в цілому. Звідси один крок до вульгарної абсолютизації «прийому», висловленої категорично уже в заголовку сумнозвісної статті одного автора «Художній прийом як першоелемент соціалістичного реалізму»...

«Метод не може всього врегулювати, він лише приводить усіх до певної спільності» [1].

Так, «всього врегулювати» метод не може. Чим конкретніше, специфічніше явище, тим опосередкованіші його зв'язки із методом. Це найбільше стосується мови, в якій принципи методу відбиваються тільки в найзагальніших рисах.

Між «словом» і «методом» стоїть не лише поняття «художньої індивідуальності», є й інші логічні ланки і, насамперед, «стиль» — як стильова спільність письменників в межах методу (або методів), як стилістична реалізація методу.

Стилістична еволюція методу

Чи можна говорити про єдність стилю в межах одного методу? Чи може існувати єдиний стиль методу? Думається, що на таке запитання важко дати одну, правильну для всіх часів, відповідь. Необхідний історичний підхід.

Ми вільно оперуємо поняттями «стиль класицизму» або «стиль сентименталізму» [2]. Рідше вживаємо термін «стиль романтизму». «Реалістичний стиль» — це визначення дуже умовне і вживається воно найчастіше з певним оціночним відтінком — при порівняльній характеристиці, для встановлення найзагальніших спільностей. І вже зовсім умовним є таке поняття, як «стиль критичного реалізму», тим більше — «стиль соціалістич-

---

[1] Делакруа, Дневник, Изд-во Академии художеств СССР, 1950, стор. 213.

[2] Тут мається на увазі не всезагальне значення слова «стиль», коли воно практично заміняє поняття «метод» (як в теорії стилів Сакуліна, наприклад), а стилістична реалізація методу.

ного реалізму». Тут уже все частіше доводиться говорити про стиль певного письменника, про окремі стильові течії і т. д. Звичайно, абсурдним було б твердити, що письменники-класицисти, наприклад, не мали свого індивідуального обличчя, що Корнель нічим не відрізнявся від Расіна, а Сумароков був двійником Хераскова. В усі епохи, в усіх літературах художник без свого «я» немислимий (цим і відрізняється він від епігона). Але все ж очевидною є значно більша стилістична монолітність класицизму, ніж реалізму, в якому буяють найрізноманітніші стилістичні сили.

Загальнішими, ширшими стають принципи методу, він типологічно об'єднує все більше коло явищ, кожне з яких по-своєму доносить ці загальні принципи.

В основі методу класицизму лежала чітко визначена, унормована, категорична доктрина. Пізнання людини обмежене було твердими нормативними рамками; людина в основному трактувалася «однолінійно», герой конструювався за певними логічними схемами. Раціоналізм філософії класицизму виявлявся в раціональності стилю, диктуючи тверді, апріорно задані, строго визначені закони художнього вираження. Все це не могло не забезпечити певної уніфікації індивідуальностей, досить стійкої монолітності стилю взагалі і словесно-стилістичного ладу зокрема.

Такий єдиний, чітко визначений раціоналістичними приписами лад відчувається, наприклад, у всій прозі французького класицизму — і в «Принцесі Клевській» мадам де Лафайєт, і в «Характеристиках» Лабрюйера, і в «Персидських листах» Монтеск'є, і в «Манон Леско» абата Прево. Узагальнена концепція людини породжує і узагальненість мови, в якій переважає загальне значення слова, вживається велика кількість абстрактних іменників, видове поняття підноситься до родового

і т. д. Мова оповідача панує безроздільно, в її ритмі розчиняються всі чужорідні елементи. Пряма мова підкоряється тим самим риторико-синтаксичним законам, що й авторська. Раціоналістична симетрія виражається і в паралелізмі синтаксичних конструкцій. Логіка класицизму вимагає того, щоб фраза прагнула до закінченості, самостійності, до логічної стрункості та інтонаційної автономності.

Романтизм, утверджуючись в літературі, на відміну від класицизму, не прагнув до унормованості, навпаки, він її войовничо заперечував [1]. Романтики обстоювали свободу від правил, саме в цьому вбачаючи сенс «лібералізму в мистецтві». І вже сам цей протест проти нормативності виростав у романтиків до рівня стилістичного принципу.

Перетворення дійсності фантазією, уявою, мрією, примат суб'єктивного над об'єктивним, перевага бажаного над дійсним — все це обумовило стилістичну домінанту романтичної творчості — її емоційність: «мова — засіб, яким в поезії ми впливаємо на почуття», — писав англійський романтик В. Вордсворт [2].

Емоційна оцінка — в суб'єктивній патетиці автора, в оціночних епітетах. Авторську мову витримано в нормах піднесеного книжного стилю. Емоційний смисл образу рішуче переважає над його буквальним значенням. Звідси — максималізм і гіперболічність образної оцінки, контрастність, доведена до полярності. Звідси — спонтанність поетичного слова, коли кожне порівняння, метафора, епітет починає собою цілий ланцюг

---

[1] Інша річ, що, сформувавшись як явище, він створив свої канони, свої стилістичні норми і штампи.

[2] Цитується за кн. Е. И. Клименко, Проблемы стиля в английской литературе 1-ой трети XIX в., Изд-во ЛГУ, Л., 1959, стор. 16.

нових асоціацій. Думка вибухає цілим фейєрверком синонімів, метафор, порівнянь, градацій, що емоційно доповнюють одне одне. Читач сам повинен вибрати найвиразніший член синонімічного ряду, щоб слово було адекватне не явищу, а ставленню автора або героя до цього явища. Важливий не стільки прямий смисл словесного образу, скільки загальне емоційне враження.

Для мовного стилю романтиків характерними є слова-лейтмотиви, що навівають певний настрій, складна суб'єктивна «заплутаність» метафор. Замість синтаксичного креслення класицизму — розрив логічних зв'язків синтаксису, романтична анархія фрази. Романтики прагнуть «дематеріалізувати» художню тканину. Для них словесна тканина, як влучно зауважує Г. Гуковський, — сумна необхідність, яку треба подолати.

Оскільки романтизм виборював свободу від правил, передбачав примат суб'єктивного, художня індивідуальність в межах романтизму одержувала значно ширші можливості розвитку, ніж у класицизмі. Всередині романтизму намічається гостре розмежування течій, стилістичні засоби набувають різного ідейно-художнього осмислення. З одного боку — демократизація мови, зближення з розмовною мовою, з другого — ідеалізація патріархального, архаїчного в мові, виродження емоційної піднесеності в рафіновану патетику. Емоційна наснаженість романтичних образних формул, їх активна зверненість до читача завжди вабила й вабить поетів, надаючи їхньому слову закличної сили. І, з другого боку, суб'єктивна «заплутаність», ускладненість метафор приводила іноді до суб'єктивістської сваволі, до свідомої алогічності, до хворобливої анемії образної думки. Так само різний смисл і різні перспективи розвитку мала романтична символіка і символічна інакомовність.

Реалізм знаменував новий рішучий крок вперед у розвитку художньої індивідуальності. Реалізм ніяк не можна обмежити кодексом поетичних правил, вкласти його у вузькі технологічні норми. Він сміливо і бурхливо ламає ці норми — так руйнує їх і людське пізнання на шляхах до все глибшого проникнення в сутність речей. Залишаються основні ідейно-естетичні підвалини, головне кредо методу — вірність «правді життя» у всьому могутньому значенні цих слів, вірність об'єктивній суті явища, закономірностям його розвитку, суспільному осмисленню людської індивідуальності.

Реалістичний метод характеризується особливо повним розквітом пізнавальної функції мистецтва. Пізнання безмежне, вічно змінне — звідси і та колосальна багатоманітність способів пізнання, характерна для реалізму на всьому немалому шляху його розвитку. І в цьому, очевидно, і слід шукати внутрішніх причин, головного імпульсу невпинного саморозвитку реалізму. Енгельс говорив про діалектичний метод як про аналог дійсності. В застосуванні до мистецтва це означає, що формування і розвиток методу відображає як розвиток самої дійсності, так і еволюцію суспільної свідомості, що виявляється в її специфічній естетичній формі.

Якщо розуміти мистецтво не як розвагу, не як дурман, не як лозунг, а як художнє осмислення людського буття, то реалізм розкриває все нові й нові шляхи цього осмислення. Саме реалістичне пізнання весь час іде вглиб. Якщо на перших етапах його переважала, так би мовити, зовнішня пізнавальність, побутописання, то далі іде все глибше проникнення в дійсність, в людину, в сутність її — соціальну і психологічну, в соціальність психології і в психологічний смисл соціального.

З розвитком науки, з ростом суспільної свідомості, з небувало широким проникненням ідеології в життя і

свідомість людей, відпала потреба в деяких прямих поясненнях, в описах того, що вже давно відоме, в прямому поданні висновків, що увійшли вже в плоть і кров, в повторенні проблем, уже вирішених. Постають нові проблеми, нові інтелектуальні горизонти, тенденційність стає все органічнішою і осмисленішою. Все зростає прагнення підбити підсумок шляху, пройденого людиною, і дати художній прогноз майбутнього. Ці завдання під силу реалізмові, тому що він прагне до пізнання об'єктивної «правди» і «сутності».

Нові проблеми, нові якості пізнання неминуче викликають і нові його форми. Вони народжуються, ці нові художні форми, нові способи мистецького зображення, і всередині методу постає колосальна різноманітність індивідуальних стилістичних «мов», багатство стилістичних течій.

На початках реалізму, коли він виборював свій художній світогляд, своє право на існування в зіткненні з іншими методами, протиставляючи їм свої конкретні стилістичні рішення (боротьбу завжди легше вести конкретними засобами...), поняття «реалістичний стиль» мало свій досить визначений художній зміст. Абсолютно правомірною є, наприклад, постановка питання Г. Гуковським — «Пушкін і проблеми реалістичного стилю». Зараз поняття «реалістичний стиль» іноді вживається для позначення певних типологічних рис, характерних для різних виявів реалізму. Але надавати цьому поняттю абсолютного термінологічного значення не можна. Існують реалістичні стилі, а не стиль. Їх об'єднує щось. І це «щось» слід шукати в загальних принципах методу, опосередкованих через цілісну стилістичну концепцію.

В методі, цьому способі перетворення життєвого «змісту» в художній, вже дано в можливості певні шля-

хи і способи стилістичного формотворення. Цілком очевидно, що готичний стиль не міг би вирости на ґрунті реалістичного ставлення до дійсності, а гармонійно ясний доричний стиль — на основі романтизму. Стиль Байрона міг скластися тільки в атмосфері романтизму, стиль Толстого — тільки в сферах реалістичного мистецтва, а стиль Довженка породжений соціалістичним реалізмом.

Без співвіднесення з творчим методом стиль губить свою історичну конкретність, свої неповторні риси. Метод — основний естетичний закон, який регулює процес формування образу, спрямовує художню уяву. Стиль — це загальний характер виразності і взаємозв'язку різних художніх форм, що виявляє специфіку і єдність образного змісту.

Сила і життєвість основного кредо реалістичного методу настільки велика, що він здатен приймати і трансформувати, давати нове звучання, нове ідейно-художнє наповнення стилістичним явищам, які належать до інших методів, надавати їм реалістичної якості, в той же час самозбагачуючись.

Такими загальними постулатами реалізму, що визначають межі стилістичного формотворення всередині методу, є відповідність об'єктивній сутності, логіці розвитку явища, навіть коли зовнішні вияви свідомо, з художньою метою порушено.

Однією з найперших вимог реалізму, що утверджувався в літературі, вимог, які лишаються чинними і в наш час, є також множинність точок зору на зображуваний об'єкт. «Слог» підкоряється об'єктові — це принцип спільний для всієї стилістики реалізму — відбиваючи прагнення письменника-реаліста, осмислити людину у всіх зв'язках дійсності.

Справді, уже в Пушкіна образ підтверджується всім

стилістичним колоритом тексту. «Слог» підкоряється об'єктові в «Євгенії Онегіні». Мовний матеріал «Бориса Годунова» диференційовано не лише у відповідності з тематикою, з характером, але й з історичною сутністю явищ. В трагедії два основних стилістичних регістри: народно-фольклорна оповідна стихія і західний аристократичний дух Ренесансу (Ксеня і Марина, два типи кохання, два типи літератури, два типи «государя»). І все це протиставлення має в основі своїй антитезу державного укладу феодальної Польщі і патріархальної Росії [1]. Тут уже в стилістиці здійснюється принцип реалістичної «шекспіризації».

Така реалістична «шекспіризація» — чи не найзагальніша закономірність, що об'єднує різні стилістичні прояви реалізму, відповідаючи повноті пізнання, до якої прагне реалізм. Реалізм створює можливості і для такого ж по-шекспірівськи повнокровного розвитку художньої індивідуальності в межах одного методу.

Недарма в наш час між літературознавцями, що створюють синтетичні курси історії літератури, точаться дискусії — як подавати історію літератури: як загальний процес чи виділяти окремі літературні портрети. Звичайно, якщо всю історію літератури базувати тільки на окремих літературних портретах, то тим самим нехтується сама ідея синтетичного осмислення літературної еволюції. Але, очевидно, зовсім обійтися без літературних портретів теж неможливо. Особливо в новітній літературі, коли один метод об'єднує в собі стільки художніх індивідуальностей, створює грунт для появи таких не схожих між собою художніх феноменів.

Французький критичний реалізм XIX — початку

---

[1] Докладніше див. Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, Гослитиздат, М., 1957.

XX ст. дав світові таких великих художників, як Стендаль і Меріме, Бальзак і Флобер, Мопассан і Золя, Анатоль Франс і Ромен Роллан. Це все критичні реалісти, але обмежитись таким визначенням — значить вказати тільки на ту найбільш загальну естетичну платформу, що об'єднує їх. Адже кожен із них реаліст по-своєму, на свій кшталт.

Стендаль з його послідовною свідомою антиромантичністю стилю. Наукова достовірність стилю Бальзака. Флобер — цей об'єктивний живописець словом, у якого слово адекватне фактові дійсності, який довів до вершин майстерності симфонічне зіткнення різних стилістичних тем. Своєрідна стилістична система Анатоля Франса, який іронічно руйнує зовнішню достовірність ілюзорно-правдоподібної оповіді, виявляючи філософську і соціальну сутність зображуваного. Ромен Роллан з його прагненням безпосередньо ввести нас в духовний світ героя, коли слово виступає насамперед як носій емоційних асоціацій, коли все підкорено завданням психологічної «внутрішньої подорожі» в душу героя [1].

А який колосальний діапазон стилістичних індивідуальностей дає російський критичний реалізм — від Пушкіна до Буніна, від Достоєвського до Чехова, від Салтикова-Щедріна до Толстого.

Дослідження «стилістики методу» і повинне, на нашу думку, вестися в такому напрямі: знайти «зерно» стилістичної індивідуальності, співвіднести її із загальними тенденціями стилістичного розвитку, щоб піднятися до розуміння естетичного саморозвитку методу. Подібний підхід має не лише теоретичне значення, він

---

[1] Докладніші стилістичні характеристики майстрів французького реалізму див. Е. Г. Эткинд, Семинарий по французской стилистике, ч. I.

багато дає для пізнання динаміки літературного процесу в єдності аналізу і синтезу, індивідуального і загального, «конкретно-загального» і «абстрактно-загального».

Реалізм Марка Вовчка. Реалізм Панаса Мирного. Реалізм Коцюбинського. Кожен з цих видів одного родового поняття має якісні відмінності, що знаменують стилістичну еволюцію методу.

Панас Мирний і Василь Стефаник. Один і той самий метод, майже один і той же час, проте — різні літературні епохи, різні щаблі стилістичної еволюції.

Якщо спробувати визначити основну словесно-стилістичну стихію творчості Панаса Мирного, то це, очевидно, опис. Немає якоїсь стійкої характеристики того, хто описує, але настрій і колорит опису — всюди: часті конструкції типу «куди не глянь», «скільки зглянеш», переважають загальні оціночні епітети типу «гарний», «розкішний»; явище подається докладно, з різних сторін, в однотипних конструкціях. Дуже виразними є традиції гоголівсько-квітківського типу оповіді: докладність опису, іронічні коментарі або риторичні питання, що служать не стільки для емоційної виразності, скільки для динаміки оповіді — «Та чи багато тих клунь у Мар'янівці» («Повія»), «Хто з гетьманців не знає Красногорки?!» («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»). Тут немає підкресленої стилізації оповідача. Але «той, хто описує» — це не просто автор, він має своє обличчя і свою стилістичну партію. Це — дальший розвиток народного оповідача Марка Вовчка і Квітки-Основ'яненка. Звичайно, не повторення, а саме розвиток: менше стилізації, більше об'єктивної оцінки. Проте традиції народного оповідача відчуваються у всьому — в інтонації, в побудові речення.

«А й не трохи ж то треба, щоб її (панську кишеню. — *М. К.*) наповнити». «А в залі розвернулися танці на всі боки, аж поміст ходором ходить. Тільки — круть та верть, круть та верть». «Генеральша, як почула, наче їй пальця одрубали» («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»). Якщо вийняти такі і подібні висловлювання з тексту і запитати, кому вони належать, то дуже легко помилитися і приписати їх авторові «Інститутки», але ні в якому разі не відішлеш їх до автора «Intermezzo».

Або іще одне стилістичне явище, характерне для старої традиції і чуже наступникам Мирного, наприклад Коцюбинському, в творчості якого кожен компонент опису, кожен емоційний відтінок слова підкорено загальному настроєві. У Мирного немає ще повної емоційно-психологічної гармонії. У високо ліричному, далекому від іронічного зниження зображенні раптом зустрічаємо дещо знижені побутовізми, фамільярно-простацькі слова, дисонуючі семантичні й емоційні відтінки слова, асоціації, що не відповідають загальному ліричному тону і ліричній напрузі («сум щипав потроху за серце», «місяць повний, червоний, неначе в бані парився», «невеличкі зірочки ледве-ледве лупали у тому блакитному мороці» — «Повія» і т. д.). Тут відчуваються відгомони (звичайно, дуже далекі) старої оповідної традиції з присмаком бурлеску, коли ще не виробилось почуття естетичної відповідності кожного художнього компонента загальному характерові зображуваного. Є в Мирного і виразні елементи сентиментально-зменшувальних стилістичних форм, характерних для українських повістей Квітки, — «На їх плаття пишні, збірочками унизані, складочками обвішані, немов рябесеньким пір'ям заквітчані...» («Повія»).

Стиль Мирного стоїть ніби на зламі двох літературно-стилістичних епох і в основному тяжіє ще до

старого реалістичного побутописання, особливо у великих епічних полотнах. В таких ліричних за своєю структурою і настроєм творах, як «Товариші», все ясніше виявляються нові стилістичні ознаки: зростає психологічна відтінковість, емоційна напруга, узагальненість словесного образу і т. д.

Стара оповідна традиція в широких соціальних полотнах Мирного відповідно трансформується, підкоряючись завданням більш чіткої суспільної диференціації художньої характеристики, ідейної гостроти, характерної для реалізму Мирного. Розвиваючи «описовість», Мирний не просто повторює досягнення своїх попередників. Він використовує узагальнюючі можливості опису. Простим зіставленням, спокійною констатацією письменник підводить читача до великих висновків, ідейно підсумовує глибокий соціальний аналіз зображуваного. Таким, наприклад, є заключний образ епілога роману «Хіба ревуть воли...»[1]. Спочатку змальовано пустку — колишню Чіпчину хату. «А недалеко од Пісок» — могила, де поховано безневинні душі, закатовані Чіпкою. «А посеред села...» — палац як осередок того соціального зла, що зробило з Чіпки «пропащу силу».

Своєрідно здійснюється у Мирного описова докладність. Це не просто хиби стилю, набридливі повтори, це певне художньо-стилістичне переконання. Не окремими промовистими деталями, не окремими образними спалахами освітити зображуване, а поступово розкрити, показати, пояснити.

Письменник прагне зберегти якнайточніше реальну послідовність дії. Чіпка іде: «Ось перейшов і драний

---

[1] Звичайно, коли говорити про стиль «Хіба ревуть воли», не можна забувати, що цей твір належить перу двох авторів, різних за творчою манерою. Але тут ми розглядаємо роман як цілісне явище в загальній стилістичній системі Панаса Мирного.

місточок... Ось опинивсь на невеличкім горбку... Ось підійшов до однієї нивки...» і т. д.

Широкий, вільний плин метафоричної думки весь час певною мірою стримується цією пояснювальною тенденцією, розбиваючись об майже обов'язкове «ніби», «наче», «немов». У Мирного немає ще повного довір'я до синтетичної здатності образного мислення. Основна сфера тропів, зокрема метафоризації — пряма, прозора, докладно «вирощена» персоніфікація, близька до народно-фольклорної персоніфікації таких абстрактних понять, як лихо, горе, журба.

Любить Мирний повторювати одне і те саме слово в різних варіантах. І це не плеоназм, що пояснюється художньою невправністю — письменник свідомо підсилює цим враження, згущує барви, підкреслює настрій. Ознака панує, робить зображення ліричним (в сполученні з уповільненою наспівністю інтонації): «по темному шляху його темного життя», «і прокидалася невеличка злість в його невеличкому серці», «добра надія обгортає тебе добрими думами» («Хіба ревуть воли...»). Таке саме походження мають численні авторські тавтології, близькі до народних: в них також поєднується тяжіння до художньої докладності з ліричними, емоційними якостями повтору.

Мирний прагне одночасно, в різних «вимірах» показати зображуване, максимально оздобити його епітетами: «Красно грає весняне сонце на чистому небі, весело стрибає його довге проміння в прозорому повітрі» («Повія») і порівняннями: «Як у тумані Христя — як темної осінньої ночі серед великої пустині», «своїми цвітними уборами, — то, як жар, червоними, то, як луг, зеленими, то, як небо, блакитно-синіми, або, як сонце, жовтогарячими» («Повія»). Ці епітети і порівняння мають чисто описове значення, кожне з них можна було

б зняти, і від цього цілісність зображення не постраждала б так, як у Коцюбинського, де майже кожне порівняння є психологічно необхідним, оскільки воно органічно пов'язане з усім зображуваним і завжди має, крім описаного, ще й характеристичне, настроєве наповнення.

Опис у Мирного ніби супроводить героя. Те, що в Коцюбинського подається найчастіше в плані внутрішньої мови, у Мирного належить оповідачеві.

Зовнішньо-описове і внутрішньо-психологічне в описі ніби ідуть паралельно. Внутрішнє часто безпосередньо передається через зовнішнє, причому зовніші вияви — на першому плані. Портрет, зовнішню обстановку весь час відкрито, прямо, за допомогою словесних пояснень пов'язано з побутом, характером героїв:

«Не багатого роду!»—казала проста свита, накинута наопашки, — «та чепурної вдачі», — одмовляла чиста, біла, на грудях вишивана сорочка, виглядаючи з-під свити. Червоний з китицями пояс теліпався до колін, а висока сива шапка з решетилівських смушків, перехиляючись набакир, натякала про парубоцьку вдачу».

«Ось незабаром і Піски. На самому краї села, од вигону, стояла невеличка хатка, вікнами на широкий шлях. З-за хатки виглядали невеличкі хлівці, повіточки; трохи далі — тік; за током — огород; а все кругом обнесено низенькою ліскою. Зразу видно було, що то плець не дуже заможного хазяїна. Не достатки, а тяжка праця кидались у вічі. Хата хоч старенька, та чепурна, біла, — видно, біля неї ходили хазяйські руки, двір виметений, чистий, огорожа ціла, хоч і низенька, а ворота дощані-хрещаті» («Хіба ревуть воли...»).

Зовнішність персонажа здебільшого дається Мирним у загальному традиційному плані, через белетризовані фольклорні кліше (брови, «як п'явки», стала, «як на-

мальована», «обличчя, мов квітка, червоніло» і т. д.). Вияви чуття, тонкі душевні процеси змальовано в основному однаково загальними рисами і барвами, характерними для народного оповідача усталеними фразеологізмами типу «Доччине слово як ножем ударило її в серце», Христя «заточилася мов п'яна», Проценка «неначе хто ножем в серце ударив» («Повія»).

Зовнішній стан безпосередньо, прямо пов'язується із внутрішнім, без особливо тонких нюансів і психологічних відкриттів — через прямі контрастні тони і барви. Душевна напруга переноситься в сфери максимальних, але загальних категорій. Чіпка після завершення свого страшного злочину «устав — наче з хреста знятий. Очі червоні, налилися кров'ю, горіли, як у звіра, на виду — блідий-блідий, мов після тяжкої хвороби». Так само подано і божевілля Галі.

Людина в Мирного диференційована соціально, проте поглиблено психологічна «загальнолюдська» індивідуалізація, єдність індивідуалізації суспільної і психологічної у нього не розвинена ще так високо, як у його наступників — Коцюбинського і Стефаника.

В новелі «Серце» В. Стефаника читаємо: «Кирило Гаморак, приятель, старший від мене на сорок років, сказав: «Не пиши так, бо вмреш». А в промові на своєму ювілеї 1926 р. Стефаник говорив про міру свого творчого наближення до героя: «Більше описати не можу, бо руки трясуться і кров мозок заливає. Приступити ще ближче до вас — значить спалити себе» [1].

Справді, приступити до героїв ближче, ніж це робить Стефаник, неможливо, це означало б «спалити себе» стражданнями їх, загинути, як гинуть вони. Ав-

---

[1] Василь Стефаник, Повне зібрання творів в трьох томах, т. 2, Вид-во АН УРСР, К., 1954, стор. 167.

тор своїм мистецьким зором проникає в такі душевні глибини героя, які й самому героєві відкриті не до кінця. В традиційному описі таке наближення до персонажа неможливе. У Стефаника ніби зовсім відсутній опис зовнішнього, все зовнішнє існує лише в єдності із сприймаючим.

У Стефаника кровний зв'язок із психологією і свідомістю свого улюбленого героя — «мужика». Погортаймо найінтимніші сторінки Стефаника — його листи, і ми відчуємо лад сприйняття, близький до героїв письменника, ту саму інтонацію, те ж бачення, ту саму тривожну сумовиту ноту. Письменник бере від своїх персонажів щось властиве лише їм і віддає їм своє, особисте — при цьому не гублячи себе і не нівелюючи героя. Персонажі Стефаника і схожі, і не схожі один на одного, як схоже і не схоже між собою живе листя з одного дерева (колись це влучно помітила Леся Українка).

Цілком своєрідний, винятковий характер цієї психологічної єдності автора і зображуваного обумовлює неповторність Стефаникового стилю.

Величезні художні багатства, якими володіє Стефаник, він використовує, як розумний і дбайливий господар: «Я є поет, але я дуже не люблю свої поезії розкидати, де попало» [1].

Там, де письменник вважає це потрібним, він виявляє воістину безмежну словеснообразну щедрість. Згадаймо хоча б вірші в прозі: поет не соромиться і словесно-художнього орнаменту, вдається до пишних словесних барв. Тут, звичайно, мають значення і певні

---

[1] З листа до О. Гаморак, у кн. Василь Стефаник, Повне зібрання творів в трьох томах, т. 3, стор. 223.

літературні впливи, але, насамперед, діють внутрішні причини.

Слово письменника завжди готове вибухнути образним фейєрверком, розквітнути образами. Коли письменник дарує нам своє de profundis, він має право заглибитися у свої інтелектуальні та емоційні поетичні рефлекси і добирати для найтонших відтінків почуття і думок такі самі найтонші відтінки словесних барв. Це його право, його завдання. Але там, де він дивиться на світ очима свого героя, він стримує себе. Там самі факти життя, самі події і вчинки, насамперед, говорять за себе, вони такі страшні, сповнені такого непідробного драматизму, що абсолютно непотрібні ще якісь поетичні «додатки»: точна передача їх вже здатна надати зображуваному найвиразнішої виразності.

Помирає стара самотня жінка («Сама-саміська»). Ні тіні афектації — оповідач передає обстановку так, як, мабуть, передала б її бабина сусідка, що зайшла на хвилинку подивитися на вмираючу, або як побачила б вона сама, опритомнівши на хвилину перед смертю. «Мішок під боком, а чорна тверда подушка під головами. Коло баби стояв на землі кусень хліба та й збанятко з водою...»; «у хатині бриніли мухи. Сідали на хліб та й їли, залізали в збаня та й воду пили. Як понаїдалися, то сідали на бабу. Лізли в очі, в рот».

Відсутність традиційних «прийомів», свідома образна стриманість — це теж художній «прийом»; повна відповідність зображальних засобів внутрішній суті зображуваного. Це простота не хитка, малодумна, це простота художньо рафінована, зведена до рівня поетичного принципу.

Гриць Летючий («Новина») задавлений крайньою нуждою, у нього вже за життя ніби стерлися межі між

життям і смертю. І рішення потопити дітей приходить ніби само собою як вихід, страшний у своїй простоті. Очевидно, в Гриця ні часу, ні певної інтелектуальної підготовки немає для по-достоєвському розгалуженої системи психологічних рефлексій. Стефаник вважав, що поет не повинен «у сильну мужицьку природу вкладати нервовість і пікантність»[1]. Він несе топити Доцьку. Настільки знесилений і слабий, що навіть зовсім невагому Доцьку йому важко нести. Він фізично відчуває цю вагу — і ось що займає його, насамперед. «Фізичне» стає для нього синонімом «психологічного». Коли він кинув Доцьку у воду, йому «стало легше...»

Гриць топить Доцьку — подається лише дія: «Гриць борзенько взяв Доцьку і з усієї сили кинув у воду». Автор не говорить нічого «від себе» про любов Гриця до дітей, не пояснює докладно мотивів його вчинків — вони і так зрозумілі. Відпустив Гандзуню додому, потім повернув її, дав у руки бучок, щоб було чим відбиватися від собак. Лише вчинок, але в ньому — і любов, і турбота за дитину. Зображення, так би мовити, дієслівне. Дається основна дія, вчинок, жест, факт: думай, читачу, додавай, узагальнюй... Батько накликає Катрусі смерть («Катруся») і в той же час «несміливо подає яблуко доньці». І ми розуміємо, що жорстокі слова говорить не він, це промовляє за нього нужда.

О. Маковей від імені редакції «Літературно-наукового вістника» писав Стефаникові[2], що його оповіданням невистачає артистичної «заокругленості», що за правдою обсервації автор забув «нарисувати розмовля-

---

[1] З листа до О. Гаморак, у кн. Василь Стефаник, Повне зібрання творів у трьох томах, т. 3, стор. 157.

[2] Львівський філіал Центрального історичного архіву, фонд 418, арк. 73 (див. публікацію в газеті «Літературна Україна», 27 листопада 1964 р.).

ючих». Він закидає письменникові «завелику скупість на слова: багато має читач дорозумітися»; ніби маляр в картині лишив місце на чоловіка, а не намалював його; є лише мелодія без гармонізації. І як висновок — «шкода би таку гарну обсервацію вбирати в такі убогі лахи».

Зрозуміло, чому така оцінка роздратувала письменника і викликала відомий гострий лист-відповідь «До редакції «Літературно-наукового вісника». Тут виявилося нерозуміння самих основ стефаникового стилю, самих засад його творчої манери, того, що становить надбання Стефаника — відсутність описовості, виразність лаконізму слова, що відкриває нові обрії для художнього психологізму. Тут зіткнулися певною мірою естетичні смаки старої і нової стилістичних шкіл.

Стефаник відповідає, що він свідомо обминав «естетичні заокруглення» і пояснення, бо вони, на його думку, існують на те, «аби запліснілому мозкові не дати ніякої роботи» [1]. Стефаник завжди стояв за активне думання читача, за те, щоб він прагнув «дорозумітися», за його «співучасть» у творчому акті.

І ще одну надзвичайно цінну для розуміння своєї творчої манери думку висловив у листі письменник. Вже сама обсервація, вже саме констатування може мати художнє значення. Манера письма залежить від об'єкта змалювання. Інтелігентові властиві не стільки дії, скільки рефлексії — вважає Стефаник, і тут перед письменником широке поле для поетико-психологічних «заокругленостей». У «мужика» інша психологія — він у дії, в роботі, в щоденній боротьбі за шматок хліба, у нього немає звички і часу для психологічного самозаглиблення. «Серед мужиків так багато діється, що

[1] Василь Стефаник, Повне зібрання творів у трьох томах, т. 2, стор. 73.

відти і сирий матеріал має хосен»[1]. Ось у чому причина лаконічного і виразного «зображення дією», Стефаникова «мелодія» і її словесна «гармонізація». Те, що «діеся» — найголовніше. Знайти його, збагнути його суть, поглянути на нього очима героя, відчути його душею героя, і тоді прийде відповідне слово, і образна виразність, і образний драматизм.

В листі до Морачевського Стефаник повідомляє про подію, що стала основою «Новини»: «В сім селі сталася подія. Михайло утопив у Пруті дівчину свою, а друга випросилася»[2]. Майже так само починається і оповідання. Без будь-яких поетичних підходів, без описової експозиції. Подія така страшна, що про неї треба розповісти людям якнайшвидше, сповістити, які нелюдські злочини творять злидні, застерегти їх.

Лаконізм Стефаникового слова за природою своєю художньо синтетичний. Звичайне слово ховає, об'єднує в собі різні образно-емоційні і логічні зв'язки, що не лежать на поверхні. Словесні пояснення зведені до мінімуму. Стефаник вірить в незглибиму глибінь звичайного слова і в творчу здатність читача відкрити заховані аналогії, переходи, оцінки. Це відповідає тенденціям психологічного розвитку реалістичної літератури. Художнє слово росте вглиб. Письменник намагається обійти повторення загальновідомого і загальнозрозумілого, дати можливість читачеві замислитись, вибрати рішення, поставити крапку перед останнім словом, щоб це останнє слово сказав сам читач. Звідки ця віра в те, що читач «дорозуміється»? Все від того самого — від повноти авторської єдності з героєм, яка виключає мож-

---

[1] Василь Стефаник, Повне зібрання творів у трьох томах, т. 2, стор. 73.

[2] Там же, т. 3, стор. 160.

ливість «не того», фальшивого слова, що затуманить зображення, зробить його незрозумілим.

У «Кленових листочках» немає смерті матері. Мати перед смертю співає: «пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками»—так закінчується оповідання. Чи повісився Николай Басараб («Басараби»)? Очевидно, так сталося, але автор не говорить прямо цього страшного слова, лише сіє абсолютно певну підозру. Загальнозрозумілий факт лишається за словами, подається непрямим шляхом.

Перехід від реальних подій до внутрішніх психологічних процесів, витворів уяви, плину суб'єктивної свідомості передається прямо, безпосередньо, не мовними засобами, без опосередкування через «ніби», «наче». Їх у Стефаника дуже мало, цих асоціативних «місточків». Хіба потрібні вони, якщо ми слідом за автором поєдналися з героєм і можемо дивитися на все його внутрішніми очима — нам все стає зрозумілим.

Самотня жінка вмирає («Сама-саміська»). В її хворому мозкові сплітається реальне з витворами передсмертної уяви. Немає словесного переходу від об'єктивного опису до візій старої жінки. «На бабу летіли їздці з люльками в зубах» — не пояснено процесу народження цього видіння, просто побіжно, в описі хати автор помічає, що на мисках були намальовані такі їздці. По хаті літають мухи, вони обсіли вмираючу і здаються їй чортами, але слова «здається» тут немає — всю страшну картину ми бачимо зсередини, її очима. «Кров потекла, баба схлипала та й умерла... Чорти перестали гарцювати, лишень мухи з розкошшю лизали кров...» Баба вмерла, погасла її передсмертна уява. Все поступово стає на свої місця.

«А може, — казав Стефаник, — мудрість іде від того, що я розумію ті два чи три мудрі слова, які скажуть

мої русівські сусіди раз на місяць. Вони не пускають їх на вітер, як ми, інтелігенти, а виношують довго за пазухою...» [1]

Так, герой Стефаника промовляє саме ті ipsissime verba (найвласніші слова), що природно виникають в певній ситуації — ось чому стислість слова поєднується із вагомістю і породжує художню повноцінність, переконливість, незамінимість. Як справедливо відзначив Іван Труш, Стефаник «до виразу важного моменту добирає якнайсильнішого підслуханого або утвореного вислову» [2].

Літературознавці давно вже помітили, що деякі новели Стефаника побудовані за драматичним діалогічним принципом, і авторська мова, власне, зводиться до рівня ремарок. Такий, наприклад, «Камінний хрест». Діалог переривається лише ремарками:

«Прийшла Іваниха, старенька і сухонька...»

«І натягав шкіру на жоночій руці і показував людям...»

«І показав її через вікно могилу».

Драматизм ситуації ніби підкреслюється драматичною формою. Знову та сама максимальна відповідність зображальних засобів внутрішній суті зображуваного. І справа тут не просто у формальній ознаці драматичного твору — діалогічності. У своїй мовній партії персонаж максимально саморозкривається.

Але автор присутній не лише в ремарках. В «найвласнішому» слові героя чути і голос автора, відчутне і його поетичне світосприймання. Мова героя поетично

---

[1] М. Рудницький, Письменники зблизька, Кн.-журн. вид-во, Львів, 1958, стор. 129.

[2] Іван Труш, Про мистецтво і літературу, Держ. вид-во образотворчого мистецтва, К., 1958, стор. 18.

відточена, створюється враження, що художник поетично настроїв народну мову.

Іван з «Камінного хреста» звертається до того горба, якого він обробляв ціле своє життя і який забрав у нього всю силу — «Ото-с ні, небоже, зібгав у дугу. Але доки ні ноги носі, то мус родити хліб! Нема задурно їсти сонце і дощ пити...»

Стефаник широко використовує образність народної мови, причому у нього вона значно більше індивідуалізована, ніж у його попередників, зокрема у Федьковича, де панують в основному загальні фольклорні образні кліше. У Стефаника — образність індивідуальна, гостра і свіжа. Відчувається, що хоч образний вираз побутує в народній мові, він ще не став традиційною образною формулою, в ньому не стерлась індивідуальність творця. Це не нав'язування невластивих героєві слів, яких він не міг би промовити в подібній ситуації. Тут поетична квінтесенція його мови в абсолютно відповідній до народного сприйняття, народного умонастрою формі. Це його власні слова, поетично освячені, лаконізовані, відточені, з повним використанням наспівно-ліричної напруги діалектних форм. Знову — автор «зсередини» проникає в психологію героя, в його душу, в його мову.

Це саме поетичне «настроєння» — і в так званих ремарках: «Очі замиготіли великим жалем, а лице задрожало, як чорна рілля під сонцем дрожить»; «Одна сльоза котилася по лиці, як перла по скалі» («Камінний хрест»). Цей високий лад поетичного «вкраплення» підносить звичайну мову, узагальнює звичайну ситуацію, створює настроєве тло. Відчуваєш, як стираються грані між простим, буденним, звичайним і поетично піднесеним. Поет непомітно, підспудно показує їх, так би мовити, рівноправність. Просте слово таке вагоме і драма-

тичне, що здобуває вищої поетичної виразності, і образне узагальнення природно виростає на цьому вдячному грунті.

В загальній атмосфері художнього лаконізму вага образних формул небувало зростає. Вони індивідуальні і відтінкові — немає й сліду художнього загальника. «У тій хатині, що лізе під горб, як перевалений хрущик, лежала баба». Дуже тонке і зрозуміле зорове враження — і в той самий час у ньому є щось особливо безпомічне, ненормальне — «перевалений хрущик». Всі порівняння і метафори Стефаника яскраво настроєві і психологізовані. Це ріднить його з Коцюбинським.

Біль душевний, емоційна напруга передані не в загальних рисах, кожного разу знайдена якась нова психологічна деталь, що дає настроєвий синтез: «Слова співу йдуть через старе горло з перешкодами, як коли б не лиш на руках у них, а і в горлі мозилі понаростали». «Жінки заломили руки і так сплетені держали над старою Іванихою, аби щось згори не впало і єї на місці не роздавило» («Камінний хрест»).

Тут і зовнішня зримість, точна передача руху (зображальність), і передчуття чогось страшного, і невимовна туга моменту (емоційна вичерпність).

Не можна знайти, здається, переконливішого заперечення «прикрашальності» словесного образу — він необхідний.

«Мама, ще дуже молода, чекала на братів. Її біло мережані рукава радуються, що покривають її міцне тіло» («Марія»). Подаючи зовнішність, письменник знаходить такі аналогії, такі образні асоціації, які зсередини охоплюють зображуване, емоційно вичерпують його. Недарма в зображенні зовнішності героя Стефаник, насамперед, звертає увагу на очі, іноді й обмежується цим в

змалюванні зовнішності. Це не просто очі, це вся концепція характеру.

Басарабиха — «Очі мала великі сиві і розумні. Дивилася ними так, як би на цілім світі не було такого кутика, аби вона єго не знала і, закотивши довгі білі рукави, не зробила в нім того, що порядна господиня робить, аби вона не спрятала, не прихарила і не звела всего до порядку».

Брати Басараби — «Таже лишень треба подивитися на їх очі. То не очі, то така чорна рана в чолі, що жиє і гниє. У одного таке око, як пропасть, погляне та й нічого не видить, бо те око не до видіння. А в другого воно одно лишень жиє, а решта коло нього камінь— чоло камінь, лице камінь, все» («Басараби»).

Дуже показово: очі героїв Стефаника, як правило, дивляться «всередину», як і сам автор. У Гриця Летючого, в душі якого визріває страшне рішення, «очі запали всередину так, що майже не дивилися на світ, лиш на той камінь, що давив груди». У Томи Басараба — «очі темнокарі блукали під чолом, як по безкраїх рівнинах, і дороги по них найти собі не годні». Так опис переростає в психологічний висновок, вірніше, виростає з нього.

«Стиль Мирного», як і «стиль Стефаника», — в цих визначеннях ми вбачаємо щось значно ширше від стилістичної своєрідності окремого письменника. Це найбільш яскраві втілення тенденцій, напрямів стильових шукань, моменти передачі стилістичної естафети (тільки в легкій атлетиці передача естафети — справді «момент», а в художній творчості це довгий і складний процес), щаблі стилістичної еволюції української реалістичної прози. Це не значить, що одне явище «погане», а інше «хороше», — просто вони історично закономірні

у своїй послідовності. Це виявлення різних етапів художнього освоєння світу, різних ступенів все глибшого пізнання людини в єдності соціального і психологічного, індивідуального і загального, що знаменують еволюцію реалістичного методу. Адже метод — це не щось застигле, раз назавжди дане, монолітне і незмінне. Він розвивається, тим паче реалістичний метод з його широтою і всеосяжністю пізнання.

Але, можливо, «стиль Стефаника» зовсім і не належить до реалізму, можливо, це, справді, явище імпресіоністичного стилю, як вважали свого часу? Так, не можна відмовити Стефаникові в окремих і досить виразно виявлених прийомах зображення і вираження, спільних з імпресіонізмом [1]. Але цілісної імпресіоністичної концепції у Стефаника ніколи не було, і тому окремі прийоми, споріднені з імпресіонізмом, одержують своєрідне наповнення. У Стефаника помітна певна імпресіоністична моментальність враження, але це враження, як правило, глибоко і чітко вмотивоване не лише психологічно, але й соціально. Коли в «Камінному хресті» оповідачеві, що слухає тужні прощальні співи, здається, ніби в людей, які співають, «мозилі понаростали в горлі», то тут ми вбачаємо не просто гостро заточену моментальну настроєву асоціацію, а реалістичну локальність і психологізацію образу («мозилі понаростали» на руках у цих трударів — така пряма асоціація виразно відчувається в підтексті складного образу).

Є в Стефаника певна психологічна фрагментарність, без докладних пояснювальних вмотивувань, характерна для імпресіонізму, але ніде немає нарочитої розірваності, прагнення абсолютизувати інтуїтивне. Підсвідоме,

---

[1] Часто наші літературознавці рішуче заперечують цей очевидний факт, роблячи цим самим своє трактування творчості Стефаника неповноцінним і вразливим.

хай непомітно, все ж завжди контролюється свідомістю, завжди відчутний реальний логічний і психологічний зв'язок. Стефаникові властива чітка соціальна позиція, соціальне узагальнення, до якого імпресіоністи, як правило, не сягали. Психологічне в нього невіддільне від соціального.

«Стиль Мирного» свого часу був уже практично вичерпаний, він підвів своєрідний підсумок попереднім оповідно-побутописним традиціям. Зараз було б архаїзмом відроджувати докладну описовість і «пояснювальність», зовнішню психологічність і т. д., властиві старій стилістичній манері. Важко визначити реальні прикмети того, що ми називаємо «сучасним стилем», зате дуже добре завжди відчувається «несучасність стилю», її легко впізнати, маючи перед собою реальну історичну картину розвитку стилів (на жаль, в сучасній українській прозі маємо все нові й нові факти повторення зображених принципів, що відійшли в минуле, і це аж ніяк не сприяє літературному розвитку, а, навпаки, створює враження застою або руху літератури по колу) [1].

Навпаки, можливості стилю Стефаника, на нашу думку, далеко ще не вичерпані. Якщо стилістичні традиції Коцюбинського в сучасній українській прозі розвиваються досить широко (хоч дещо й однобічно), то Стефаників гранично напружений лаконізм ще чекає своїх гідних учнів і продовжувачів. І якщо гострота психологічно-соціальної характеристики, інтелектуальна і емоційна насиченість, експресія і лаконізм визначаються як найзагальніші риси, властиві сучасній літературі реалізму, то стиль Стефаника якнайповніше від-

---

[1] Див. Іван Дзюба, Як у нас пишуть, «Літературна газета», 12 і 15 грудня 1961 р.

повідає цим вимогам. Серед наймолодших прозаїків зараз, правда, спостерігається прагнення відродити подібні прийоми синтетичного лаконізму, невичерпної багатогранності простого слова, його нарочитої, підкресленої звичайності. Але часто за цим зовнішнім прийомом немає Стефаникової глибини, його уміння проникнути в суть явищ, підняти незаймані пласти великої правди народного характеру. Намагатися Стефаниковим словом говорити про дрібні речі — значить здрібнити і знівечити його традиції, позбавити його слово тієї вагомості, що власне й становить ядро словесної майстерності письменника. Адже ж «лаконізм сучасного реалістичного мистецтва — це лаконізм розповіді про найголовніше, з іще не баченою глибиною і гостротою проникнення в сутність предмета» [1].

Так виявляється стилістична еволюція методу. Лише зважаючи на неї, можна осягнути явище методу в усій глибині його художньої специфіки.

Єдність методу і стилістичне багатство

Вороги нашої літератури завжди висувають як найголовнішу тезу, що має на меті заперечити творчий метод радянської літератури — вузькість і догматичність принципів цього методу, естетичне диктаторство, що породжує стилістичну бідність. Такий погляд на соціалістичний реалізм в корені суперечить його справжньому естетичному змістові. Часто навіть найбільш «лояльні» противники нашого методу базують свої висновки на далеких від досконалості творах, на помилках, обмеже-

---

[1] Ю. Нагибин, Об одной несостоявшейся дискуссии, «Литературная газета», 8 жовтня 1959 р.

ностях, недоліках росту. Цей літературний «баласт» завжди існував на всіх етапах художнього розвитку, його не могла, звичайно, уникнути і наша література, що розвивалася в таких неймовірно важких умовах, якій довелося першій відкривати нові незвідані художні шляхи. Але хто і коли будував теорію і оцінку методу на цьому баласті?!

Соціалістичний реалізм прагне розширити і поглибити сферу художнього освоєння дійсності, а вже саме це прагнення несумісне з канонами стилістичного догматизму. Багатство предмета завжди породжує і багатство засобів його відтворення. Глибина і всеосяжність принципів художнього пізнання, що лежить в основі методу соціалістичного реалізму, необходіно викликає до життя різноманітність стилістичних мов, робить неможливою стилістичну монотонність.

Звернімося до кількох таких не схожих між собою стилістичних проявів методу соціалістичного реалізму. Що обумовлює їх своєрідність? Що об'єднує їх?

«Поет мені потрібен був би крупний, шестикрильний...» — писав Довженко у своїх записних книжках [1]. Довженко й був таким поетом. Злітав на всіх шести крилах високо і охоплював зором відразу великі простори. Підносив усе бачене і передумане до рівня цих висот. Поетично освячував кожен момент. Давав відчути його філософський смисл, його перспективу, його «душу». Тому і слово своє настроював відповідно.

У всьому — «високий градус пристрасті» («Повість полум'яних літ»). В концепції людини, у високому слові, в глибині філософського синтезу, що здійснюється

---

[1] О. Довженко, Твори, т. 3, Держлітвидав України, К., 1960, стор. 437.

як в масштабах цілої творчості, так і на невеликих словесних просторах тропа.

«Як би не хотілося нам, щоб жінки й дівчата творили свої хати з піснями, вони роблять це мовчки...» — писав Довженко в «Поемі про море». Так, Довженко знав будні життя народного, але він твердо вірив у поетичну душу народу і тому завжди чув «пісню». Так народжувалася Довженкова правда, так поставав у його творчості поетичний екстракт людини, поетичний екстракт життя.

Показуючи в «Повісті полум'яних літ» Орлюка в момент особливого, легендарного напруження сил, Довженко усвідомлює, що подібних високих хвилин війна посилала його героєві не дуже багато — «багато було поту, труднощів, щоденної виснажливої праці, переходів...». Але Довженкові необхідні саме ці високі хвилини, на них він будує своє зображення, через них бачить будні і труднощі, міряючи і ці будні крупною мірою.

Письменник залишає німою сцену лайки Кравчини з жінкою в «Поемі про море». Принципово не хоче давати грубого слова, хоч знає, що часто бруднить воно уста людини. Залишає цю сцену безмовною «для більшої правди». Для Довженківської правди. Він добре пригадує худих і коростявих коней, яких мав його батько. Але головне для нього — згадка про яблукатого коня — мрію свого дитинства, якій він залишився вірний усе життя.

З високого поетичного пункту спостереження Довженкові відкривається його «крупна, шестикрильна» правда і його краса, та краса, що полягає в поетичному піднесенні суті явища, а тому дорівнює для Довженка правді.

«Щоб усе з'явилось на екрані в небуденнім світлі»,— писав Довженко в «Поемі про море». Перефразуємо ці

слова — щоб усе з'явилося на сторінках твору в небуденнім слові.

Пряме використання словесних оцінок — естетичних Superlativ'ів — невід'ємна властивість поетики Довженка. Він бере свої порівняння і епітети у сфері максимальних категорій. Розкриймо хоча б одну із сторінок «Поеми про море», що не потребує додаткового коментаря. «Дихаю найдорожчим у світі чистим степовим повітрям... спрямований очима до урочистого неба»... «Неописанно чудова літня ніч в степах України. Широкі простори, видимість велика, величава», «благородний гармонійний гул земснарядів». У дівчат «прекрасні голоси і вроджене вміння співати».

Такий же «звеличувальний» характер має й інтонація. Захоплена, схвильована, за її допомогою Довженко вже звичайним перерахуванням звичайних речей відкриває нам їх красу: «А сад було як зацвіте весною! А що робилось на початку літа — огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободи, укропу, моркви». «Вбігаю в ліс — гриби. У лозі — ожини. В кущі — горіхи. В озері воду скаламучу — риба» («Зачарована Десна»).

Довженко любить слова «прекрасний», «красивий», не може обійтися без прямого словесного естетичного піднесення. Він полемічно загострює ці слова-оцінки, сполучаючи їх із незвичними поняттями і речами — і тому слова ці не справляють враження одноманітного повтору, вони щоразу звучать по-новому, завжди багаті емоційними і значіннєвими відтінками. Поет настирливо подає нам своє розуміння краси, свою оцінку навколишнього, свою естетичну концепцію дійсності — пристрасну, гостро партійну.

Словом «прекрасний», застосованим несподівано до звичайних явищ і предметів, письменник ніби певним чином освітлює свій «кадр», примушує «кінокамеру» нашої уяви зупинитися на чомусь і відчути раптом життєву, земну красу найзвичайнішого.

Стара батьківська хата «прекрасна» не лише для маленького героя «Зачарованої Десни», але й для героїв «Повісті полум'яних літ», «Поеми про море». Тут і суб'єктивна автобіографічна теплота згадки, і близькість до природи, тут і істина: те, де ти зріс, де твій рідний корінь, завжди залишається найдорожчим.

Дівчата-трудівниці співають «в радіснім мажорі, і широко розкриті роти їх такі прекрасні» («Поема про море»). Батько поетів «гарний був і дужий»: «як гарно ложку ніс до рота, підтримуючи знизу скоринкою хліба...» («Зачарована Десна»).

В характеристиках і портретах людей праці з твору в твір у Довженка переходить деталь — «античне чоло». Підкреслючи її в людей таких ніби далеких від античної чистої довершеності форм, Довженко хоче максимально звеличити свого героя. Іноді ця «прекрасність» звичайного підсилюється за допомогою ніби полемічно загостреного свідомого лексичного контрасту: «Філон Васильович витирає широкою долонею своє античне чоло й лягає на лежанку» («Поема про море»).

У статті «Прогресивне кіно Італії» Довженко, високо оцінюючи досягнення італійського неореалістичного кіномистецтва, відзначав, що неореалістам іноді «не вистачає широти мазка, не вистачає великої узагальнюючої ідеї». Хочеться, писав він, щоб ці митці «не завжди належали своїй драмі лише у тій мірі, в якій охоплені полум'ям будинки належать вогню, або пожовкле листя — осіннім вітрам, або океанські хвилі — ураганам, а щоб у якісь незабутні, найголовніші хвилини

підносились і самі вони над пожежами, над бризками розбурханих хвиль, над хмарами дорожньої куряви і оглядали свій шлях і щоб ясне бачення ними світу освітлювало тоді блискавкою їхні обличчя»[1].

Довженко якраз і володів цим «ясним баченням світу». «Вершинність» позиції письменника-романтика, письменника-комуніста дає змогу чітко бачити зв'язки між явищами, їх перспективу. Він дивився на світ «широкими зіницями», в яких відбивалася «вся епоха».

Довженкова висока поетична позиція обумовлює широкий художній виднокруг, крупні масштаби узагальнення. За кожним конкретним героєм Довженка стоїть, у кожному герої виявляється Людина, людина як найбільша цінність буття, людина в своєму найвищому суспільному призначенні. Людина — не жертва обставин, а їх творець, здатний осмислити і скерувати їх. Цей ідейно-естетичний принцип соціалістичного реалізму в Довженка виступає найбільш яскраво, в його скристалізованому вигляді.

Письменник виймає людину з вузько конкретної ситуації, навіть певною мірою відкидає її «індивідуальне». Герої в основному постають, користуючись висловом Довженка, «звільненими від тягаря особистого» («Повість полум'яних літ»). Людина ніби стоїть над своєю особистою долею, вірніше, її особиста доля злита з долею народу, символізує, втілює різні моменти, риси народного характеру, народної долі. Уже саме індивідуальне в Довженка максимально типізоване. Від загальної концепції людини він спускається до окремого характерного прояву.

---

[1] О. Довженко, Твори, т. 3, стор. 145 (розрядка моя. — *М. К.*).

Сцена весілля з «Повісті полум'яних літ». Стоять окремо «воїни», «поранені», «дівчата», «матері». Кожна група — у своїх типових загальних виявах. Це умовна сцена, але Довженко завжди в кожній матері (і в «Зачарованій Десні», і в «Поемі про море») на перший план виносить риси «матерів», в кожній дівчині — риси «дівчат» взагалі. Типове завжди має тенденцію вирости до рівня символічного узагальнення, і в цьому — «сіль» поетичного мислення Довженка. В його творах живуть «матері», «діди», «сини», «дочки», «селяни», «робітники», «предки», «потомки». У генерала Федорченка «широка селянська долоня». В «Поемі про море», «наче підкоряючись спогадам потомка, виникають у степу батраки».

В кожному з героїв Довженка говорить автор, чітко висловлюючи якусь свою думку, свою ідею. Діалоги Довженкові здебільшого максимально ідеологізовані. Часто це розмова Довженка з Довженком, плин і боріння його думки, теза, антитеза і висновок — згадаймо, наприклад, розмову автора з Кравчиною або прощання Івана Гуренка і Річарда Гусака з рідними місцями («Поема про море»). «Вже коли вийшло так, що розмову нашу чути на півсвіта...» — каже Корж Гусакові, і, справді, — це не просто звичайні розмови, а діалогізовані, драматизовані роздуми автора про найпекучіші, найважливіші проблеми, роздуми, гранично узагальнені.

У словах персонажа на перший план висувається осмислена Довженком головна його риса, виражена авторська «ідея» його. «Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проїзрастало. Коли вилізає саме з землі всяка рослиночка, ото мені радість...» — мати із «Зачарованої Десни» могла так сказати, тисячу разів могла! Але що саме ці слова

подав Довженко — показово. Чи в цій репліці матері не відчувається улюблена Довженкова ідея незміримої цінності трудової людини, яка працює на землі, творить красу життя і для якої земля родить.

Довженко у своїй поетиці і стилістиці на диво цілеспрямований. Ми звикли оцінку — автор перетворює героїв у рупори своїх ідей — вживати виключно в негативному плані. Коли говоримо про попередні етапи розвитку літератури, то це знаменує незрілу ще художню концепцію характеру, брак індивідуалізації (у романтиків, наприклад). В наш час подібна декларативність також часто походить від браку таланту, від невміння осягнути складність, дати реалістичну багатогранність характеристики — тоді декларація, замість природного вияву думки і чуття, видається штучною, нав'язаною. У Довженка — інша справа. Він і не має на меті творити багатогранність характеру. В нього немає розгорнутого сюжету, традиційної побутописної канви, докладної історії становлення і росту героїв. Його мета — дати величезної сили узагальнення, романтико-символічну панораму народного життя і народного характеру — в широкій історичній, соціальній і національній перспективі. І авторизація мови персонажа цілком свідома, необхідно обумовлена авторським жанровим та ідейним задумом.

Довженко прекрасно володіє майстерністю мовної індивідуалізації — досить познайомитись із «Зачарованою Десною», щоб пересвідчитися в цьому. Він уміє в мові героя передати своєрідний індивідуальний відтінок, відбити психологічний момент. Маленькому героєві «Зачарованої Десни» світ усміхається, все навкруги — радість, кожна дрібниця — відкриття, і ця повнота щастя від пізнання світу відчувається навіть в інтонації: «А по дорозі з відрами по воду іде дід

Захарко, дід коваль Захарко, іде дід Захарко...» — ніби бачиш, як хлопчик на одній нозі стрибає...

Але художник не часто звертається до розгорнутої індивідуалізації мовної партії. А якщо звертається, то не для розгортання широкого літопису характеру, а знов-таки з якоюсь певною узагальнюючою метою. Цікавою з цього приводу, наприклад, є сцена розмови генерала Федорченка з сином, коли ідуть вони пішки в рідне генералові село. Болючий контраст між високим довженківським пафосом внутрішньої мови генерала і сухими, безнадійно приземленими репліками його нудьгуючого синка, який не хоче і не може почувати так, як батько. І цей різкий контраст мовних партій служить узагальненню: письменник засуджує звиродніння людини, стикаючи два світогляди — «нікчемного генеральського синка» і «сина батрака».

Авторизація мови героя відбувається навіть там, де наявна пряма психологічна індивідуалізація, де навколишнє відбите очима героя, — як у «Зачарованій Десні». Тут в центрі — психологічно індивідуалізоване сприйняття дитини. Але неважко помітити, що воно зливається із сприйняттям «дорослого» Довженка, з його баченням світу «широкими очима», з неможливою для свідомості дитини перспективою кожного факту, кожного явища, здатністю давати поетичну оцінку, готовністю до символізації.

Дві стилістичні лінії в мові — лінія прямої авторської розповіді-спогадів, з висновками і тонкою іронією, і лінія сприйняття хлопчика — тут внутрішньо єдині. Ми говорили, що Довженко стоїть над зображуваним, дивиться на нього згори. Герой «Зачарованої Десни», навпаки, дивиться на «дорослий світ» знизу, очима дитини. І ці два погляди зливаються в зображенні. Дитині знизу все видається великим, автор з його високої

позиції прагне до широких узагальнень. «Вершинність» і «дитинність» погляду на світ сплітаються.

У діда «величезні, мов коріння, волохаті руки (такий асоціативний плин думки в уяві дитини цілком можливий. — *М. К.*) були такі ніжні, що, напевно, ніколи й нікому не заподіяли зла на землі, не вкрали, не вбили, не одняли, не пролили крові (типове Довженківське гіперболічне узагальнення. — *М. К.*)». Батькова хата «ніби її зовсім ніхто й не будував, а виросла вона сама, як печериця, між грушею і погребом і схожа була також на стареньку білу печерицю». Тут знову єдність асоціативних ладів: і асоціація наївно-безпосередня, напівказкова, дитяча, і порівняння тонкого майстра, що відчуває спорідненість рідної хати з природою, ніби осмислює її місце в світі природи.

«Білі янголи, як гусаки крилаті» — в цьому порівнянні реальна асоціація дитячої уяви, але цим асоціативні горизонти образу не обмежуються. В подібних порівняннях, що дуже часті в Довженка, бачимо і свідоме авторське, в народному дусі, зниження високих релігійних понять, їх «приземлення», характерне для Довженка «Баба хрестилася в небо з такою пристрастю, аж торохтіла вся од хрестів». «У неділю перед богами горіла маленька синенька лампадка, в яку завжди набивалось повно мух» — лексичний контраст відповідає контрастові понять і служить тій самій меті. Наївна тепла безпосередність дитячого сприйняття сполучається з дещо іронічною авторською оцінкою: «дитинність» і «узагальненість» знову разом.

Зведення на землю, «опобутовлення» релігійних понять має виразну діалектично протилежну мету — звеличити звичайне, земне до рівня «божественного», людей з народу до рівня «богів». Маленький герой «Зачарованої Десни», молячись перед іконою, бачить, що

бог на іконі схожий на діда: «У нас був дід схожий на бога». Ця фраза, насамперед, має буквальне значення: справді, дід видається Сашкові схожим на старовинну ікону. Але тут же присутнє і типово Довженківське звеличення «дідів» як втілення духу і сили народу. В «дитинному», іноді навіть своєрідно примітивізованому мовному ладі — свідомий засіб ідейно-художнього узагальнення, висловлення магістральної авторської ідеї.

Погляд «згори» дозволяє і навіть вимагає умовності, зміщення різних планів, виправдовує відсутність строгої послідовності в часі, колосальні просторові зрушення. Автор панує над реальним світом, охоплює оком широкі простори, свідомо виключає із зображення докладність переходів із одного стану в інший. В «Зачарованій Десні» малий Сашко дивиться на бійку діда і Самійла. Те, що він бачить, і те, що видається його дитячій уяві, подається разом: «Тоді я не витримував і затуляв очі, а вони рубали один одного сокирами, як дрова. Кров лилася з них казанами, вони одрубували один одному голови, руки...» Уявне тут ніби видається за дійсне, і ми віримо йому, тому що відбувається психологічне злиття того, що справді є, із внутрішніми процесами свідомості. Завдяки цій навмисній нерозчленованості автор дає нам відчути єдність зовнішнього і внутрішнього, світу матеріального і духовного, того, що є, і того, що могло б або повинно було б бути, явища і його оцінки. Світ уявного матеріалізується. І в загальній атмосфері глибокого символічного узагальнення, що панує в творчості Довженка, умовності сприймаються як природні і необхідні: вони вмотивовані, незважаючи на принципову відсутність пояснень.

З висоти Довженкові добре видно, що «земна куля обертається у міжзоряному просторі» («Повість полум'яних літ»), — він впевнений, що людина «обіймає все-

світ, увесь, від початку до кінця» («Поема про море»). Генерал Федорченко — «могутній, з обличчям грубим і вольовим, на якому відбилися великі події нашої доби», летячи літаком, обіймає поглядом «цілу планету» («Поема про море»).

Ці гіперболи, невід'ємні від стилю поета, доносять до нас поступово «космічну» цілісність авторської концепції світу, підводять до великих узагальнень. Реальна картина за допомогою таких гіпербол весь час переводиться в ключ умовно-символічний. Орлюк з «Повісті полум'яних літ» «упав з розгону в контратаці на земну кулю...» Для Довженка така метафора органічна. Іноді в сучасній поезії серед звичайних собі «середніх» і дрібних роздумів про дрібні речі раптом зустрічається претензійна «космічна» метафора. В такому контексті вона виглядає, як грубий дисонанс, як данина моді, як пурпурова латка на убогій тканині. Це не мислення, а оздоблення. А в Довженка космізм словесного образу органічний, походить від «космічної» широти і всеосяжності його думки.

У своїх широких панорамних картинах Довженко зупиняється на найзагальніших, епохальних ознаках і моментах, подає їх часто в однотипних конструкціях, ніби окремими кадрами: «Впаде Берлін... Гітлер зникне... Дантовими рядами побредуть полонені... Стрілятись почнуть натхненники безглуздих Drang'ів nach Osten... Пам'ятники імператорів... впадуть... будуть кинуті додолу їх знамена... Нові знамена... заполум'яніють...» («Повість полум'яних літ»).

В межах окремих словесних кадрів Довженко часто свідомо зіставляє найширші категорії і найконкретніші явища, поняття, предмети. І народжуються грандіозні Довженкові символічні узагальнення-синекдохи; в окремому відбивається загальне з усією повнотою і поетич-

ною виразністю: «цілі нації припадатимуть на площах до сірої солдатської шинелі сержанта Орлюка, питатимуть, звідки вона, де шита, ким заворожена, чи багато разів прострелена» («Повість полум'яних літ»). Цілі нації — і солдатська шинель — від цього зіставлення вона піднімається на величезну символічну висоту.

«До Орлюкової хати підходили з Західної Європи найогидніші її представники — гітлерівські фашисти». Західна Європа і Орлюкова хата, навіть не крапка на географічній карті... І хата Орлюка теж виростає до рівня символу рідної землі, змученої, але непереможної.

У творах Довженка на наших очах щоразу відбувається такий символічний ріст звичайного слова-поняття, слова-речі, слова-деталі, слова-дії. Письменникові не треба спеціально підкреслювати цього. В загальній атмосфері романтичного максималізму кожне слово «заражається» символічністю. Розковуються всі його емоційно-смислові потенції, оживають алегоричні підтексти — майже фізично відчувається символічна наповненість слова.

Дуже часте в Довженка художньо-узагальнююче використання множини. Так, конкретні деталі прощання з воїнами в перші дні війни з «Повісті полум'яних літ» перетворюються на символічну картину — «прощання лунали над Дніпром», «впали мости на Дніпрі», «з високих круч посипалася земля».

В «Аерограді»: «З гармонійним рокотом з'являються в небі важкі літаки... Летять трійками, дев'ятками, летять підрозділами повітряні ескадрильї. Їх розділяють на екрані написи:

Камчатські, Чукотські, Командорські.
Хабаровські, Спаські, Волочаєвські. Челябінські,
Свердловські, Новосибірські. Обські, Ленські,
Єнісейські» і т. д.

Однорідне нагнітання конкретніших ознак відтіняє їх загальність, типізує окремі вияви, творячи символічну гіперболу.

«Повість полум'яних літ» починається монологом Орлюка. Але це не стільки монолог героя, скільки декларація автора. Орлюк — воїн-переможець, уособлення народу-переможця, і Довженко говорить від його імені — «стою з автоматом на порозі нової епохи й думаю: яку могутню темну силу ми перемогли...» і т. д. Поза героя, міра узагальненості його слів пасує більше до пам'ятника, ніж до живої людини. Якби пам'ятник міг говорити, він, очевидно, говорив би саме так. І це враження підсилюється порівнянням: молодий солдат «застиг, як пам'ятник». А порівняння далі реалізується в сцені розмови з пам'ятником. Так всі образні компоненти підкоряються одній меті — символічному узагальненню.

«Не можна... велике полотно писати одним лише маленьким пензлем, — читаємо у статті Довженка «Слово у сценарії художнього фільму». — Образно кажучи, сценарій треба писати двома руками: в одній — маленький тонкий пензель для виписування очей і вій, а в другій — великий пензель для широкого розмашистого письма стокілометрових просторів, пристрастей, масових рухів» [1].

Цього великого Довженкового словесного пензля не можна не помітити, це його улюблене творче знаряддя, без якого неможливі його «стокілометрові полотна». Але чи є в Довженка «маленький тонкий пензель для виписування очей і вій»? Так, є, але він у нього своєрідної якості. Власне, він ніколи не служить завданням «виписування», а завжди підкоряється завданням великого пензля, «широкого розмашистого письма».

---

[1] О. Довженко, Твори, т. 3, стор. 162.

Майстерно подає Довженко промовисту, живу, конкретну деталь, без якогось спеціального словесно-образного підкреслення, але вона включається в лад інших словесних асоціацій, служить все тому ж збільшенню, піднесенню, все тим же завданням великого пензля. Асоціативно-синтезоване зображення зливається з такою образною секундою, вони взаємозбагачуються. З одного боку, зображення одержує поетико-узагальнюючу силу, а з другого — здійснюється «видима» образна конкретизація, що наближає його до нас.

«І тому, що кров загиблих ще не цілком всочилась у землю (метафорична гіпербола легендарно-символічного характеру. — *М. К.*), й рани на живих ще ныли в негоду, й уночі боліла порожнеча на місці відірваних рук (конкретна життєва деталь. — *М. К.*), спогади, як хрилі, перекочувались старим полем» («Повість полум'яних літ»). Відчувається, як від цього різнопланового «сусідства» конкретна деталь здобуває величезної емоційної сили і виразності, переростає свій конкретний смисл і знов-таки набирає до певної міри символічного значення.

Довженко вміє знайти неповторну, трепетну деталь, що дуже органічно надається до символізації. Іван Орлюк каже коханій:

«Вся краса, якої шукають художники, поети, всі пейзажі, всі сходи й заходи сонця, всі трави, квіти, плоди, насіння, всі жнива, всі пори року — все, що дороге й любе живій людині, все це наше... Роса вечірня і вранішня роса...»

Так «маленький пензель» стає великим. «Виписуючи вії і очі», він робить зримими, рідними, своїми «дрібні» деталі, які виявляються зовсім не дрібними, які передають предметну і емоційну реальність відображуваного світу.

В «Зачарованій Десні» «маленький пензель» вихоплює найзвичайніші предмети і явища із всього можливого матеріалу асоціацій і органічно вмонтовує в загальну картину. Ми дізнаємося, що в дідового псалтиря палітурка була коричневою, «як гречаний мед або стара халява...». Так, справді широкий діапазон пензля потрібен, щоб сягнути від епохальних символів до такої побутової дрібнички. Справді, орлиний зір треба мати, щоб із такого високого польоту, як у Довженка, побачити однаковість кольору гречаного меду і старої халяви...

Палітрою для Довженкового пензля служить весь світ. Це не світ неземної чистої краси, куди повноправно входять лише вишукані предмети і явища, не світ дистильованих чистих форм і гармоній — він обіймає всі прояви народного життя. «Маленький пензель» робить те саме, що й великий, — звеличує звичайне життя звичайної трудової людини, що «творить хліб і мед для людей».

Стосовно до Довженкових принципів зображення ми часто вживаємо епітет «романтичний». Його погляд на світ справді має багато спільного з вершинністю романтичного зображення. Авторизація мови персонажа, ознаки із сфери максимальних категорій, однотонність характеру без розгорнутої індивідуалізації, велетенські масштаби образного узагальнення, емоційна гіперболічність, суб'єктивна лірична піднесеність образу — все це перекликається з романтичним художнім світосприйманням і романтичною поетикою.

Проте загальна концепція людини Довженка не вміщається в рамки традиційного романтизму. Це романтизм нової якості, органічно властивий літературі соціалістичного реалізму.

«На покинутому березі, вже по той бік, на стрімкій

кручі стояла мати Орлюка — немолода колгоспниця Тетяна...».

Високий романтичний зліт, скульптурно-символічна фігура матері — і відразу ж чітка життєва суспільна характеристика. Таке сполучення неможливе в «старому» романтизмові. Поетична картина світу Довженка позбавлена туманності, характерної для стилю романтиків, невиразних і незбагненних «щось» і «чогось», тут немає абстрактної людини, вийнятої з реальної обстановки, людини, що принципово протистоїть реальним обставинам.

Поетичному стилеві Довженка притаманна тверда суспільна диференціація героя, соціальна мотивація його вчинків. Людина виростає з обставин і, в той самий час, активно впливає на них. З величезною поетичною силою підкреслено її творче, перетворююче, активне начало, що має свій конкретний чіткий соціально-історичний грунт.

Поет ширяє високо над зображуваним, згори обіймає поглядом широкі художні простори, спускається з висот своєї ідеї до зображуваного і матеріалізує її в крупних символічно піднесених образних формах. Такою є стилістична домінанта «крилатого реалізму» Довженка.

Серед визначних художників нашої літератури є й зовсім інші стилістичні індивідуальності, інші стилістичні домінанти.

Один з найкращих за останні роки творів української прози — удостоєний Шевченківської премії роман Григорія Тютюнника «Вир». Це справді мистецький твір, позначений глибокою вірністю правді народного життя, народного характеру. У Тютюнника — своя художня позиція, своя точка зору на зображуваний об'єкт.

Наріжним каменем художньої манери Г. Тютюнника є індивідуалізація. Він іде, так би мовити, «знизу», від героя, від індивідуального в характері, в зображуваному, від багатогранності проявів дійсності, від зіткнення різних поглядів. Безмежна індивідуалізація лежить в основі авторської концепції характеру, що насамперед обумовлює своєрідність стилістики Г. Тютюнника. В характерах його абсолютно немає поляризації, розподілу на «богів» і «наволоч» [1]. В самій людині, в глибинах її душі борються, стикаються, розвиваються різні риси, різні тенденції, характер подано відтінково. Людина передана в усьому багатстві і неповторності своєї вдачі, обумовленої, звичайно, психологічно і соціально. Письменник простежує, як борються в характері риси нової і старої психології, як нова свідомість перемагає віджилу, як міцно в'їдаються в душу старі забобони, а кращі риси, що десь підспудно дрімали, раптом під впливом обставин видобуваються назовні. Автор дає героям повну свободу дій, і вони діють так, як підказує їм внутрішня логіка характеру в сполученні із зовнішньою логікою умов і ситуацій. Цей традиційний принцип реалістичної характеристики, коли герой живе самостійним життям і ніби диктує авторові свої вчинки, виявляється в Тютюнника особливо повно і органічно.

Таке гостро індивідуалізоване тлумачення характеру обумовлює надзвичайну словесно-стилістичну багатогранність. У Тютюнника весь час міняється тон розповіді, як у житті, чергується напружене і спокійне, патетичне і іронічне. Ідучи від героя, письменник може увійти в саму гущу зображуваного і відчути коливання всіх

---

[1] Див. ст. І. Світличного «Боги» і «наволоч» («Вітчизна», 1961, № 12).

відтінків і настроїв, передати різноманітність точок зору на одне і те саме явище. Цим пояснюється мінливість тону, характерна для його розповіді.

Вміння дивитися на явище різними очима, насамперед очима героїв, особливо помітне на змалюванні перших днів війни. Автор міг відразу ж дати загальний настрій, все пройняти високим пафосом наближення чогось жахливого (як це зробив, наприклад, Гончар в «Людині і зброї»), відкинути відразу все дрібне і буденне. Війна — і все виступає в новій якості, міряється особливою міркою. Але в перші дні війни героям Тютюнника ще невідомо в усій повноті те, що їх чекає. Панує тривожний настрій чекання чогось страшного, але зовні все йде так, як і раніше. Гончар відразу ж подає весь апофеоз війни, конденсуючи передчуття майбутніх жахів — «Сонце? Так, воно ще було» («Людина і зброя», розрядка моя. — *М. К.*). В Тютюнника тон тривожний, але ще не трагічний.

Зовні ніби все лишається по-старому, але нові прикмети вриваються у це старе, звичне, мирне, якому приходить кінець. Підкреслення звичного, буденного, простого ніби натякає на його нетривкість. І вже в спокійному тоні розповіді закладене тривожне передчуття, яке наростає. Але наростає поступово. Автор не відразу наділяє героїв усвідомленим до кінця розумінням війни, вони приходять до цього осмислення самі, і тим міцнішим і переконливішим є воно.

Оскільки письменник дивиться на все очима героїв в їх реальному, щоденному оточенні, то й зображує дійсність в її щоденних звичайних виявах, в її побуті (в широкому розумінні цього слова). Навіть війна — і та сприймається як побут. Людина «обживає» той світ, в який її кинула необхідність. Навіть зброя одержує якийсь ніби побутовий колорит — «В міському

парку, задерши вгору чорне рильце, стояв зенітний кулемет». Війна відбивається в свідомості хлібороба, сприймається очима трудової людини — війна, як праця (дещо подібне спостерігалося уже в «Прапороносцях» Гончара). Письменник звертає увагу на сільську «амуницію» парубків перед відправкою на фронт. Ці дерев'яні ложки з квітками, «глечик, підв'язаний попід вінця мотузком» так контрастують із суворою офіційністю війни і дають відчути людину, живу людину, не дозволяють їй загубитися, розчинитися у вирі грандіозних подій. Велике не розчавлює, не закриває малого, загальне — конкретного, окремого.

Хочеться навести один уривок, дуже показовий з цього погляду для стилю Тютюнника.

«Шум ближчає.

Погасян сигналізує, що машина одна, і перший стріляє в шофера, ураганна стрілянина — і тихо. Тихо-тихо. Величезна, плямиста з буцаючим зубром машина з'їжджає в кювет і глухне. Солдат лежить на борту, звісивши вниз руку. З каски тече кров. Два петляють житами, відстрілюються. Огоньков біжить за ними, скрикує «Ой!» і падає. Чумаченко зводить його, а по житі кров - ссик, ссик. Стебла багряніють.

— Ну, що тобі, що? — кричить Чумаченко. — Куди?

Огоньков біліє, бульбашить з рота рожевим. Під гудзик гімнастьорки потрапив колосок, відрізався, висить, воскові жовтіють зерна. Чумаченко тягне Огонькова до машини, здає Чохову на руки, а сам відкриває дверцята, бере за петлі мертвого шофера, волоче в борозну.

Дорош питає, хто поведе машину. Чугай каже:

— Я, — і сідає за руль.

Коли він дивиться з кабіни, то десь бозна-де внизу стоїть його земляк Охрім у довгій шинелі і каже:

— Може, підіпхнути?

Огонькова прошило кулею навиліт. Його роздягли, перев'язують пакетами, відібраними у мертвих німців.

Чугай уже завів мотор: німецька техніка опанована. Дороша пхають у кузов, Огонькова — в кабіну.

— Жми!

Ревище встає над степом. Сонце грає на побитому склі, а Миколка стоїть на возі, щось кричить і махає вслід бійцям подертим картузом».

Тільки те, що відбулося, те, що може безпосередньо бачити людина, проста констатація, аж ніби сторсння. Але вже в цій відточеній «індиферентності», свідомій «натуральності» деталі закладено узагальнення, вже в цьому особливий «пафос факту». Окремі кадри жахливі, страшні, але героям ніколи зупинятися на них довше. Їх так багато, цих жахів, що вони очевидцями сприймаються простіше, звичайніше, ніж це може здатися нам. І письменник підкоряє свою стилістику характерові бачення і сприйняття героя. І ця «інформативна» ніби констатація стократ посилює напруженість моменту і, разом з цим, обумовлює виняткову психологічну достовірність.

Таке прагнення давати зображення, ідучи від сприйняття окремої людини, маючи в центрі уваги окрему людину, набуло особливого поширення в сучасній прозі про війну. Та це й зрозуміло. Відразу після війни ми захоплені були загальними масштабами, загальними результатами минулих подій. І діяли на сторінках творів не стільки окремі люди, скільки народ. Тепер, з часом, коли минуле відходить у перспективу, коли відкривається не лише загальна панорама війни, а все більше конкретних проявів її, деталей, «буднів», зображення іде вглиб, письменники пильніше приглядаються до окремої людини.

Цікаво порівняти, як змальовано бій у «Повісті полум'яних літ» Довженка і у «Вирі» Тютюнника.

Довженко охоплює всю картину бою, дає його символічний сенс, перспективу, його початок і кінець. Він стоїть десь на висоті, і йому видно, які частини ідуть у наступ, хто перемагає, хто відступає. Йому видно, як на зміну тим, що полягли, приходять інші. І це видається чимсь природним, по-філософському осмислюється неминучість, необхідність жертв, смертей так, як це можливо лише при сторонньому погляді: «Упав важко поранений Пахомов. Тоді з флангу вдарив кулеметник Гаркавенко. Але й він загинув, поранений багатьма кулями. Пораненого Гаркавенка відразу ж замінив його напарник Грачов. Але недовго попрацював Грачов, одну лиш хвилину. Не стало Грачова» («Повість полум'яних літ»).

Тютюнник дивиться на бій очима Тимка. Вони вихоплюють із загальної картини бою певні деталі, які для Тимка акумулювали в собі всі враження від бою і які для читача стають емоційно-художніми центрами зображення. Тільки той, хто дивиться на бій зблизька, може помітить, як упав офіцер, підстрелений Тимком, упав «блискаючи хрестами і чобітьми».

У Тютюнника в характеристиці, в описі весь час присутні вони, ці «очі» певного персонажа. Ось Орися, така зворушлива, мила, все видається в ній своїм, славним — і це тому, що в зображенні її майже завжди зримо або незримо присутній «погляд» Тимка, якому дорога кожна рисочка коханої. Проводжає мати Уласа Хомутенка: «Погрузили на віз сундук — і пішов Улас за підводою, із сіренького костюмчика руки повилазили, холоші короткі — з-під них біленькі підштанички визирають соромливо. Дивиться мати вслід, плаче...» Це, справді, дивиться мати — своїм люблячим оком,

вболіває за незграбність сина, за його невлаштованість. Подібний принцип характеристики належить до кращих традицій української реалістичної прози, особливо зближаючись із стилістичними традиціями Стефаника і Коцюбинського. Згадаймо, як Андрій Волик думає про Маланку: «Андрій не бачить її обличчя, але знає, що в неї спущені додолу очі й затиснені губи. Ми хоч бідні, але чесні. Хоч живемо з пучок, а проте й для нас є місце в церкві». Тут — і авторська доброзичлива усмішка, і голос Маланки, і іронічно-пародійний коментар Андрія.

Коли ми говоримо, що автор стоїть нарівні з героями, то цього не можна розуміти буквально. Насправді автор стоїть трохи вище від них, але ніколи не пориває з їх середовищем. Можна сказати, що автор-оповідач у Тютюнника — це людина типу Дороша. Він не відділяє себе від людей, що оточують його, живе їх життям, хоч і може поглянути на навколишнє оком, наділеним ширшим кругозором, здатністю аналізувати, узагальнювати, роздумувати. Завдяки цьому авторові вдається увійти глибоко у світ героя. Звідси — таке особливе відчуття правдивості, «справдішності» того, що оточує їх.

Цікава авторська характеристика троянівців і мешканців сусідніх сіл, — все це деталі філігранної тонкості, відкриті лише тому, хто живе тут, серед цих людей.

Такий і пейзаж — він виявляє загострену поетичну чутливість автора, але його поетичні спостереження близькі і відповідні асоціативному ладові мислення його героїв. Красу природи передано не з захопленням людини, для якої все це нове, «екзотичне», — автор відкриває її нам стримано і любовно, як людина, що звикла до неї, злилася з нею як з невід'ємною частиною сільського побуту — «Над Беєвою горою бочком

висів молодик. За Ташанню по ярах шуміли, спадаючи, весняні води. Сива паморозь блищала на землі, як сіль» — спокійне, «свійське» ставлення до природи, поетичне освоєння її як побуту.

Зображення природи і оточення в Тютюнника здебільшого психологізоване, але часто має і певне самостійне мистецьке значення. Автор іноді зупиняється і оглядає навколишнє уважним, вразливим мистецьким оком — живописує, помічає подібності, гру світла і тіней, відтінки барв. Помічає, наприклад, що місяць схожий на турецький ятаган. Коли Йонька жене вночі корову, «Йонька йшов попереду, корова — ззаду, і якби глянути на тіні, то могло б здатися, що корова несе Йоньку на рогах». Все це передає предметну реальність світу, того світу, в якому живуть герої Тютюнника, діють, борються. Але і в цих «самостійних» мистецьких описах весь час відчувається осмислення навколишнього саме з огляду на певний побут, на певного героя. Вовк «кинув зубами мерзлу щуку на голубий полумисок льоду» — народний асоціативний лад поетичного мислення увійшов в образну плоть і кров художника. В авторських персоніфікаціях природи є щось від народної казки, від народних уявлень про природу — «Місяць на ясенових саночках спускається з горбів», «На льоду золотим карасиком стріпнувся місяць», «Осички просили на зиму чобіток».

Довженко відразу ж, іноді навіть до нашого знайомства з героєм, дає квінтесенцію його вдачі, авторське осмислення його характеру. Тютюнник, як правило, весь центр ваги переносить на характеристику дією. І «присуд» автора і читача про певний характер формується поступово, у нас на очах. Головне — об'єктивна передача подій. Тут йдеться, звичайно, про основну визначальну тенденцію зображення. Звичайно, автор не

є якоюсь нарочито німою істотою, що боїться прямо висловити свої погляди. Є в романі і роздуми, і рефлексії, і ліричні відступи в минуле. Але вони з'являються в строгій залежності від характеру зображеного. Для вдачі Дороша, наприклад, властива певна рефлективність, здатність аналізувати, брати явище в перспективі — тому і мовна партія Дороша витримана в тонах психологічних екскурсів, свідомої автохарактеристики, інтелектуально-поетичної оцінки того, що відбулося.

В романі Тютюнника дія, жест, барва, поза передані настільки точно, ніби відокремлюються від словесної оболонки і живуть об'єктивно, самостійно. Ніби не просто слова, а слово-дія, слово-жест, слово-барва і т. д. Настільки це слово необхідне, істотно важливе. Ми бачимо зображуване, і для цього письменник не обов'язково звертається до якоїсь гострої асоціації, яка викликає це враження зримості, а просто подає щось настільки конкретне, вірно підмічене, що схоплює найголовніше.

Сліпий Вихтір бере чарочку: «простягши руку, тривожно вимацує простір, очевидно, боячись наткнутися на неї випадково та не пролити, а намацавши, підносить до рота...»

«Джмелик ліниво підвівся, солодко потягнувся, синя сатинова сорочка з білим заслоном гудзиків тісно обтисла широкі груди».

«По мосту повільно сунули плетені із лози величезні кучі, повні горшків; то їхали в Зіньків на базар опішнянські гончарі. В темряві виднілася передня коняка з коротким тулубом, чути було, як тихо подзенькує причеплене під возом пусте відро».

Убитий «лежав босий, тримаючи в руці порожнє відро; на шиї, зв'язані між собою шнурками, висіли черевики. Поза його свідчила про те, що він був уби-

тий якраз в той момент, коли з усієї сили видирався на горб».

Прощаються з рідним селом Гнат і Оксен, ідучи за військами:

Оксен — «поклонився на всі боки, надів шапку, поцілував жінку, дітей, і, прогримівши чобітьми по східцях, побіг наздоганяти підводи», Гнат — «прогарцював прощальне коло по двору, зупинився у воротях, зняв карабін і вистрелив п'ять разів у повітря».

Ці жести, манера триматися — настільки характерні для обох, що вже сама передача їх, так тонко підмічених, містить в собі оцінку. Зовнішнє словесне втручання автора зводиться до мінімуму.

Письменник чутливий до найтонших характерних відтінків. Просто-таки подив викликає його уміння відчути і дати відчути нам неповторні і дуже конкретні «букети» запахів: «пахучий підсмажений олією солом'яний дим»; «В коморі пахло борошном і сушеним липовим цвітом»; «Свіже повітря пахло опарою і прісним духом вербової коріняки» або «По ровах, де ще недавно лежали сніги, стояла густа і чорна, як дьоготь, вода, що пахла не то мазутом, не то терпкуватим душком перегнилої вільхової кориці». Тут немає складного словесно-образного синтезу, якоїсь вражаючої, гостро заточеної асоціації, що викликала б в нас якесь чуттєве враження, але основна чуттєва деталь подана так точно, що її реальна достовірність набуває вже поетичної якості. Здається, бачиш і чуєш саме те, що бачить і чує герой — тому легко входиш у світ героя, сприймаєш навколишнє не лише розумом і уявою, а й усіма органами чуття.

Глибина індивідуалізації виявляється і в спрямованості мовних партій персонажів. Немає нічого нав'язаного іззовні, мова строго відповідає характерові героя

і настроєві моменту. Репліки максимально життєві. Слова не лежать на поверхні, вони видобуваються з глибини і промовлені вчасно — тому їм якось особливо віриш.

Це не означає, що автор навмисне завуальовує думки героїв. В романі досить часті і прямі ідеологізовані діалоги. Але вони також будуються своєрідно. Довженко свідомо і відкрито загострює, поляризує різні точки зору, стикає їх і обов'язково проголошує свій висновок. У Тютюнника при всій ідейній загостреності діалога на перше місце завжди виступає індивідуальна складність героя. Рідко зустрічаються зовсім протилежні, взаємовиключаючі оцінки, думки ніби взаємозбагачуються, взаємно перевіряють одна одну. Висновок здебільшого в підтексті.

Коли ми говоримо про стриманість слова в романі Тютюнника, про лаконічну точність його словесного живопису, то це не означає, що мова його якась нарочито «утилітарна» і підкреслено «непоетична». Ні, письменникові не чужі і поетичне піднесення, і символічна узагальненість, і образна насиченість мови. Він не просто іде за героями їх щоденною стежкою, він уміє відриватися поглядом від землі і поетично осмислити зображуване.

Але поетичне піднесення здійснюється в Тютюнника інакше, ніж у Довженка. В Довженка — це основна тональність і основний засіб художнього узагальнення, головним героєм є жива авторська поетична ідея, яка вбирає в себе, зводить в єдиний вузол всі художні нитки твору. У Тютюнника читач підводиться до цих поетичних зльотів поступово, об'єктивною логікою розвитку подій і характерів. У Тютюнника поетичне узагальнення підкоряється розвиткові характерів, у Довженка, навпаки, підкоряє собі їх. Моменти поетичних зльотів

слова і думки в Тютюнника завжди індивідуально вмотивовані, строго «виправдані» характером зображення, ситуації, настрою. Автор і тут іде до цих поетичних зльотів «знизу», від героя з його неповторною вдачею і долею. Поетична узагальненість мови строго психологізована в широкому значенні цього слова.

В той момент, коли Тимко по-справжньому відчув, що Орися його кохає, що він не самотній, зображення природи переключається у високий поетичний регістр. Тимко «очищений», просвітлений, спокійно-щасливий — такою він бачить і природу. Недарма його товариші здивовані: «Що це з ним сталося? Чи не ташанська русалка його приворожила?»

Орися згадує Тимка, кохання до якого стало її життям, вона вся у цьому світлому і всеосяжному коханні: «Сонячний пил просівався крізь віконце, і вона, притискаючи кашкет до серця, стояла в тому пилу золота, як богородиця, і молилася...»

Жінка Чугая проводжає чоловіка на війну. Напружені нерви, важко стримати горе, і вона припала до чоловіка, «прилипла, мов той вербовий листочок до дубової кладки». Пісенний, тужливо-ліричний лад цього порівняння тут особливо доречний.

Дорош «вийшов з комишів, як із зеленого храму, до якого ходив на сповідь». Таке порівняння є природним стосовно до Дороша, з його м'якою роздумливою вдачею, з нахилом поетично осмислювати навколишнє, до Дороша в хвилини його intermezzo. Щодо Тимка, наприклад, чи навіть Оксена воно виглядало б, можливо, дещо штучно, а Тютюнник відзначається тонким почуттям художнього такту.

Юлю замкнено в німецькій комендатурі. Зараз прийде до неї огидний, хтивий, п'яний комендант. Вона сидить у подертому платті на холодній підлозі. На вік-

ні — грати. За вікном — буряна ніч. Ось наближається п'яний німець. Вся трагічність, страхітливість, весь жах цієї ситуації відбивається в мові: уривчаста фраза, складна психологічна метафора, об'єднання різних вражень. «З очей на груди скапує злість». «У світлі ліхтаря киплять її насльозені очі». Підсвідомо народжується в Юлі бажання повіситися, покінчити разом з усім — і тут же з'являється психологічно-локальне метафоричне коло: «Місяць, пробившись крізь хмари, гойдається, як повішений, і вистелює кімнату трупним світлом». Подібна наскрізна метафоризація взагалі не характерна для Тютюнника, але тут вона необхідна для передачі страхітливого хаосу почуттів, імпульсів в їх злитті, в їх плині.

Війна. Окупація. Гаврило іде колгоспним полем і згадує колишнє. В його уяві постає картина радісної колективної праці, колгоспного свята, подана в тонах скристалізовано-поетичних, в тонах Довженківських: «Прапор виносить ланкова, її руки голі по лікті, засмагле лице, як мідь, а очі голубі, як вода в Ташані» і т. д. На полі, знівеченому війною, потоптаному фашистськими чобітьми, в людини по контрасту цілком природно виникають спогади: розпаленій уяві, що вирвалася з-під гніту страшного сьогодні, все хороше в минулому видається ще кращим, все світле — ще світлішим і складається в поетично-дистильовану картину-марення.

В оповіді, об'єктивній, спокійній, щоразу прориваєтьcя своєрідна інтонація моменту. Ось хитрий Кузь, накравши сіна, намагається переконати Оксена в тому, що він не винен, в своїй простодушності, чистоті: «Кузько запалив згаслу цигарку, підсунув на потилицю порваний картузик, голубі, як весняне небочко, очі налилися собачою тугою». І зменшені форми слів, і це несподіване «весняне небочко» ніби передають надривність, штучну задушевність інтонації Кузя.

Тимко коло пораненого Федота «прикрив братові простирадлом ноги, і це було першим знаком уваги до нього за все життя, за все життя». Уже в цьому повторі відчувається глибока гіркота і хвилювання — і вже без слів ясний душевний стан Тимка.

Така багатобарвна і мінлива стилістика роману Тютюнника. Стильова тональність безвідмовно підкоряється характерові, об'єктивному стану речей, перспективі художнього розвитку. Стилістика роману весь час збагачується, ускладнюється, росте вглиб і в висоту. Спочатку в романі обмеженіше коло художньої обсервації, всі інтереси героїв в основному обертаються в родинно-побутовому колі. Дедалі герої Тютюнника все більше втягуються у вир суспільний.

Життєвий вир загартовує і ускладнює душі людей, збагачує їх свідомість. Глибшає їх самоусвідомлення, ширяться життєві горизонти, а разом з тим зростає авторське усвідомлення, авторська оцінка. Змінюється і стилістичне звучання. Все частішими стають поетичні зльоти, естетично-емоційні оцінки, психологічна внутрішня мова, символічні узагальнення.

В моменти найбільшого емоційного напруження з'являється в Тютюнника символічний ріст звичайного слова і враження, близький до Довженка: «Абдулаєв на голову вищий за всіх, і коли він крокує в колоні з кулеметом на плечах, то здається, що він несе німцям чорний хрест на погибель».

Сама символіка виру здійснюється поступово, виростає непомітно. Мало не загинув у вирі Тимко. «У вир кинусь» — загрожує в розпачі Орися. Дивлячись на бурхливу весняну воду, що ламає очерет, Тимко й Орися думають, що й їхнє життя схоже на весняні води. Всі ці згадки про вир окремо не мають символічного значення, просто даючи його настирливу предмет-

ну присутність — символічне значення народжується з усього комплексу (назва, остання сцена, коли у вирі гине «геройський дід» Гамалія). У цій сцені злилися разом, в один акорд всі ці стилістичні «теми» виру. Остання сцена роману, справді, звучить легендарно-пісенним символічним акордом. Віє від неї духом «Вершників» Яновського. Інтонація урочисто-лірична, ефектно-романтична символіка барви («І коли його привели до виру, то на Беєвій горі вже червоніли сніги і заходило сонце, а вода у вирі була бордова»), і легендарно-пісенне «козацьке тіло старого», і символічність простого речення.

Так, символічні зльоти, патетико-поетичний тон властиві Тютюнникові, хоч вихідна позиція при зображенні у нього інша, ніж у Довженка, і здійснюється це символічне піднесення по-іншому. Але, очевидно, є якась внутрішня настійна потреба такого поетико-символічного піднесення зображуваного. Вона виявляється у різних сучасних українських прозаїків, справді різних за своєю творчою манерою, за принципами художнього узагальнення. Важко назвати більш або менш значні твори української радянської прози, де ця тенденція не відбилася б тією чи іншою мірою. Пряме зображення весь час переноситься в площину поетичної оцінки. Це відбувається не лише в Стельмаха, в творчості якого символічне піднесення є провідною стилістичною тенденцією. Подібні явища властиві і Гончареві, що представляє дещо інший стилістичний напрям у прозі.

За кожним моментом, за кожною деталлю і картиною — їх поетична перспектива, їх узагальнена оцінка.

«Таня, дивлячись на його руки, думала, що вони такі ж великі і огрублі в роботі, як і в її батька, і ще думала, що цими руками старий робітник здобував

оце життя, яке сьогодні пішли захищати Богдан та всі інші хлопці-волонтери».

«І тополя, і мальва, і жерсть на голубнику, і перекинутий догори, протрухлий, просмолений човен — все то якась суцільна гармонійно злита в одне ціле картина життя». («Людина і зброя»).

Гончар передбачає хід подій, логіку їх розвитку, відразу даючи поетичну концепцію явища, його поетичний апофеоз. Недарма в його ліричних відступах весь час панує майбутній час: «Винищувальні батальйони, про які досі ніхто не чув, диверсійні групи, що будуть закинуті до ворога в тил, маршові роти, що незабаром покинуть це місто, — всі вони починали своє життя тут» («Людина і зброя»). Цей «futurum poeticum» стає одним із найпоширеніших в Гончара засобів художнього узагальнення, допомагає створити широку поетичну панораму.

Взяти явище в його ідейно-естетичній проекції, відкрити його символічний сенс — це прагнення зустрічаємо в багатьох і багатьох творах. Розгортаємо «Вишневий сад» Бабляка, і символ, що дав назву романові, заявляє про себе на повен голос буквально з перших же сторінок: «Квітучий вишневий сад вранці — таким був той перший клаптик радянської землі за прикордонним стовпом». Ось зустрілися на кордоні з хлібом-сіллю два діди — представники колгоспників і переселенців, — і моментально уява письменника ставить їх на символічний п'єдестал як представників двох світів. І в Довженка, і в Стельмаха, і в Гончара, і в Тютюнника, і в Бабляка, і в інших письменників часто зустрічаємо порівняння трудової людини з «богами», постійне підкреслення величі і краси простої людини. У жінок, що сумно проводжають воїнів, Гончар бачить «очі рафаелівської чистоти», у його героя Славика Лагуті-

на «струнке юнацьке тіло майже еллінської краси», дівчата у Стельмаха — «богині двадцятого віку», діди в Бабляка, мов «апостоли божі».

Подібні приклади можна множити ще і ще. Мимоволі замислюєшся — звідки вони, ці спільні стилістичні тенденції, це тяжіння до поетизації і лірико-символічного піднесення. Можливо, воно пов'язане із національними особливостями нашої літератури, в якій ліричний струмінь завжди був такий сильний? Але ж і в інших національних літературах, зокрема в російській, це тяжіння так само відчутне (звичайно, в інших якостях).

Прагнення до чіткої ідейно-поетичної оцінки, певно, не залежить виключно від індивідуальностей художників, що творять загальну стилістичну картину. Тут не могли не відбитися основні вимоги, основні принципи нашого методу, методу соціалістичного реалізму.

В основі методу соціалістичного реалізму лежить концепція людини як активної трудової творчої сили, людини в колективі, людини — перетворювача світу. І поетичне звеличення людини, символічне осмислення її за допомогою найрізноманітніших засобів, які є в арсеналі словесного мистецтва, власне, і здійснює практично цю концепцію.

Кожне справжнє мистецтво, зокрема мистецтво реалістичне, крім пізнавальної, має ще й нормативну функцію. В мистецтві соціалістичного реалізму ця нормативна функція набуває особливого значення. Відкрито ставлячи перед собою виховну мету, мету виховання в людині кращих людських якостей, соціалістичний реалізм широко відкриває шлях для поетичного звеличення кращого в людині, для стверджувального пафосу. Це та хороша тенденційність в її прямому вираженні, право на яку виборювала і завоювала наша

література, спадкоємиця традицій демократичної культурної спадщини народу. Основне художнє кредо нашої літератури вимагає чіткості естетичних оцінок і глибини ідейного узагальнення. З цими вимогами пов'язане прагнення кожне явище, кожен факт співвіднести з нашим естетичним ідеалом, тяжіння до прямої ідейно-поетичної оцінки, до безпосереднього словесного пафосу стверджень і заперечень. Так «мовний тон», включаючись у загальну систему стилю, виявляє, зрештою, свою залежність від принципів методу.

Проте тут відразу ж хотілося б підкреслити, що ці виразні спільні стилістичні тенденції не дають підстав абсолютизувати їх як певну стилістичну норму соціалістичного реалізму. Як тільки ми визнаємо їх за основну, домінуючу стилістичну норму, ми потрапляємо в полон догми, збіднюємо реально існуючі і можливі стилістичні форми, насторожуємось проти новаторських шукань, які завжди являють певною мірою заперечення попереднього. Художній метод породжує, обумовлює певні стилістичні тенденції, а не диктує їх.

«Небезпечно пов'язувати велике поняття реалізму з двома-трьома іменами, — писав Б. Брехт, — якими б знаменитими вони не були, і проголошувати два-три формальних прийоми, якими б корисними вони не були, єдиним і непогрішимим творчим методом. Вибір літературної форми диктується самою дійсністю, а не естетикою, в тому числі і не естетикою реалізму. Є багато способів сказати правду і багато способів утаїти її»[1].

Абсолютизація навіть найбагатшого, найбільш плідного стилістичного прийому або й ширше — стилістич-

---

[1] Б. Брехт, О театре, стор. 55 (розрядка моя. — *М. К.*).

ного принципу — для мистецтва дорівнює смерті. В ній закладено небезпеку їх опошлення і дискредитації.

Така, наприклад, небезпека закладена в абсолютизації Довженкового «високого слова», у визнанні його висотної позиції, його погляду «згори» єдино можливою художньою позицією для радянського художника.

У самого Довженка зустрічаються іноді занадто розтягнені авторські монологи, що тяжіють над сприйняттям читача, завелика однотонність в художньому осмисленні зображуваного. Це помітно особливо у фільмах за його сценаріями, зроблених не самим Довженком, а його послідовниками («Поема про море», «Повість полум'яних літ»). Але взагалі на принципи художнього Superlativ'у, авторизації, поетичної декларативності Довженко має право, він свідомо зробив їх своїм художнім знаряддям. За Довженковим високим словом відчуваєш велику душу автора, його знання життя, його душевну чесність і чистоту. Для нього існують не лише поетичні «вершки життя» — сотні теплих, життєво-переконливих деталей оживають у його творах. Високе слово Довженка має колосальну заражаючу емоційну силу. Воно завжди відповідає вищому напруженню душевних сил автора і героя, висоті моменту, глибині поетичного синтезу дійсності, масштабам художнього задуму. «Це велика ніч, — говорить генерал командирам напередодні форсування Дніпра. — Тому не бійтесь великих слів» («Повість полум'яних літ»; розрядка моя. — *М. К.*).

Довженко свідомо розвиває декларативно-патетичну, символіко-узагальнюючу манеру письма. Свідомо обирає свою вершинну позицію і подпорядковує їй зображуване.

«Се мусить бути річ реалістична в розумінні високому, мистецькому. Її поетичний дух, мистецький хід

узагальнень, вибору прекрасного серед красивого, вічного — в тривалому, епічного — у звичайному — все мусить бути підпорядкованим єдиному стильовому комплексу...» [1]. Так писав Довженко в щоденнику з приводу свого задуму «Повісті полум'яних літ».

Підкреслюючи, що саме таке його «широкоформатне» бачення світу, Довежнко не забуває, що можливі інші аспекти художнього бачення, що його художня концепція дійсності, так би мовити, не адекватна дійсності. Його художня манера осмислена і відповідає задумові і жанрові.

В кіноповістях Довженка часто спостерігаємо ніби невідповідність між гіперболізованими, гранично узагальненими виявами почуття і думки і звичайною реальною обстановкою. Тонкий художник, Довженко не може не відчувати цього. І він підкреслює цю невідповідність, тим самим художньо вмотивовуючи її умовність, пов'язуючи свою символічну стихію з реальним грунтом.

«І коли вони взяли отак по жмені землі, Орлюк гукнув у пітьму всіма силами своєї душі — всім гнівом, образою, горем:

— Смерть фашистським окупантам!

— Тихо! Хто там горлає? Відходимо тихо... — долинув від дороги голос командира» («Повість полум'яних літ»).

Вкладаючи в уста своїх героїв високі слова, Довженко розуміє, що вони, можливо, і не могли бути вимовлені вголос в певній конкретній ситуації, але ці слова передають сенс, настрій, смисл моменту, «всі сили душі» героя. Так хоче чути і говорити художник — і це його право. Він розкриває нам свої «карти», ніколи не видаючи таких слів за «правдоподібні», але від того

[1] «Дніпро», 1962, № 7, стор. 128.

свідома умовність сповнюється новою великою правдивістю.

Іван Орлюк з «Повісті полум'яних літ», цей типовий довженківський герой, весь час мислить довженківськими широкими категоріями і виголошує високі декларації. Але художник, разом із своїм героєм, усвідомлює, що є й друга частина, друга проекція дійсності, із звичайними ординарними словами, із складною простотою і стриманістю почуттів. В розмові з військовим кореспондентом, що захоплюється красою бою, солдат із серцем кидає співбесідникові: «Пішов би хоч раз в атаку, добрав би, що за краса». Ви чуєте тут голос цієї «другої частини дійсності». Але, знаючи про цей тверезий погляд «знизу», Довженко і його герої все одно бачать «красу бою», красу буття у всіх його проявах. Красу — в розумінні прямого і декларативного її естетичного осмислення з позицій радянського художника, з позицій нашого соціалістичного ідеалу. Красу — як високе поетичне осмислення зображуваного, вміння брати явище в його ідейній перспективі, міряти крупною мірою. Не можна розуміти буквально, вирвавши з усього ідейно-художнього комплексу творчості Довженка, його кредо — краса вище правди. Довженкова краса і Довженкова правда невідділимі одна від одної.

Це право художника — бачити саме так. Але якщо припустити, що всі художники бачили і писали б лише так, то це означало б, що «друга частина дійсності» залишилася поза художньою сферою. І різноманітність людських індивідуальностей, і маса звичайних слів і мотивів поведінки залишилися б поза межами літератури. Загальне утруднювало б можливість приглянутися до конкретного. Адже якщо дивитись тільки з найвищої позиції, можна не помітити чогось «дрібного», але дуже

важливого в людині і для людини, тих «дрібниць», з яких, власне, і складається життя.

Прекрасне Довженко бачить в процесі творення, у величі його результатів. Це прекрасне — для нього головне, він вірить у нього, і те, що шкодить творенню цього прекрасного, ті, хто порушує цю гармонію, видаються йому пігмеями, не вартими уваги. Головний інженер будівництва Аристархов з «Поеми про море» — «диригент велетенського оркестру, де багато сурмачів, через молодість свою і невміння довго перебувати в гармонійному ритмі, майже чотири роки перебріхують ноти, весь час гноблячи диригента. Але симфонія гримить для непосвячених у дрібні погрішності виконавців, гримить величаво і прекрасно, і зовсім точно в головному задумі композиторського генія».

Так, охоплюючи згори величезні перспективи, письменник свідомо не зупиняє уваги на «дрібних погрішностях». Але література загалом не може відмовитись від уваги до цих «дрібних погрішностей», бо з ними, саме з ними вона зустрічається щодня в своїх трудових буднях, з ними вона бореться, перемагаючи їх роз'їдаючий душу вплив. Мистецтво мусить брати їх не лише в широкій поетичній перспективі, але й у їх реальних щоденних обрисах і розмірах. Інакше воно не дасть відчуття повноти правди про дійсність. Людина не може вбачати в грязюці на будівництві тільки глину в руках майбутнього скульптора, як це бачив Довженко. Грязюка лишається все ж грязюкою, по якій робітник будівництва змушений ходити сьогодні, і цього не можна забувати, дивлячись на неї з висоти «завтра».

Поетико-символічне піднесення, високе, голосне слово теж не може бути універсальним способом художнього узагальнення. Палітра словесно-стилістичних засобів така багата різноманітними барвами і відтінками,

тонами і інтонаціями! І абсолютизація поетико-стилістичних узагальнень загрожує виродитися в штамп.

Можна було б, очевидно, не наголошувати на цьому, якщо б ці небезпечні тенденції не виявлялися в нашій літературі. Навіть такий високо талановитий письменник, як Михайло Стельмах, цей невтомний розвідник поетичних надр українського слова, не чужий цієї однобічності. Він досяг великої майстерності в ідейній відточеності і символічній широті поетичного слова. Але в деяких творах, зокрема в романі «Правда і кривда», спостерігається не завжди виправдана універсалізація цього плідного засобу словесно-художнього узагальнення. Подібні ж явища можна простежити в уже згадуваному романі В. Бабляка «Вишневий сад».

Що можна мати проти кожного з таких поетичних зльотів? Абсолютно нічого. Вони поетично виправдані, ідейно узагальнені, естетично осмислені. Але їх настільки багато, що жоден із них не встигає вирости, випростати свої поетичні крила і посісти якесь певне місце в нашій свідомості, в нашому сприйнятті, — його відразу ж витісняє інший. Кожен з них має свою самостійну поетичну вагу, і коли вони збиваються докупи, ця вага виявляється завеликою для нашого сприйняття.

Людина не може з дня на день чути нескінченне повторення одних і тих самих слів, найкраща мелодія може стертися, стати банальною, втратити емоційну новизну, а значить і свою активну силу впливу. Так меркне, стає недійовою від негосподарського розбазарювання в Бабляка велика сила поетико-символічного узагальнення. Їх, символів, так багато, що вони буквально перебивають один одного. Ось для прикладу один лише уривок. На польському боці заводять перший колективний трактор. Через річку колгоспники кидають братам-полякам ключ від мотора. «То єст ключ до щеньсь-

це», — кричить через річку жінка-причіплювач з польської сторони. Дивлячись на неї, Журяк думає: «Ніби Польща — юна, поривна!» (Все-таки рідко людина думає штампами з газетного нарису...). І тут відразу ж — символічний пейзаж: «Між ними Буг, хвилюючи і пінячись, звільнявся від льодової неволі». І зовсім уже віє несмаком від такого образу, що розташувався тут же, в цьому пантеоні символів — «Обійшли грядівські і ченстоховські трактори два півкола, з'єднавши їх Бугом, і вийшло, як подивитися зверху,— велике, оковане в чорну скибу серце. Живе серце на вільній землі б'ється!» Хіба можна такими «альбомними» образами піднести велику серйозну і нелегку народну справу! От і вийшов, замість символічної перспективи зображення, — парад слів.

Можливо, якби замість всієї цієї оргії пишнослів'я залишився один лише символ, він мав би вагу і емоційну силу. В новорічну ніч запалюється електрика. Палають в нічному небі слова «Грядівська артіль «Ленінський шлях». Потім Петрюк гасить перші два слова — «так краще». «В темряві світлої ночі «Ленінський шлях» далеко зорить». Символ настільки прозорий і широкий, що його, здається, вистачило б, щоб поетично одухотворити чи не весь роман. Але автор, відразу ж нанизує на ту саму нитку все нові й нові символи — і від того кожен із них не встигши пустити коріння в свідомості читача, в'яне.

Подібне зловживання символами, думається, походить від некритичного засвоєння і абсолютизації принципів поетики, яку зв'язують з досвідом Довженка.

Але ж жоден, навіть найбільш плідний стилістичний засіб, що внутрішньо відповідає духові нашої літератури, вимогам нашого методу, не піддається універсалізації, і тільки ми універсалізуємо його, як неминуче

збіднимо наше уявлення про сучасне літератури і майбутні шляхи її розвитку. Адже «метод — це не сукупність певних прийомів зображення, а визначений світоглядом художника естетичний погляд на дійсність» [1].

В сучасній прозі, особливо російській, за останні роки великого поширення набрала своєрідна манера письма, що розвинулася у творах Ю. Бондарєва, В. Некрасова, Г. Бакланова та ін. Погляд на зображуване очима героя в даній ситуації, в даний момент, зображення навколишнього в тих реальних розмірах і обрисах, в яких бачить герой. Максимальна психологічна індивідуалізованість і неповторність героя, відмовлення від патетики, прагнення уникнути прямих, декларативних оцінок, узагальнень, такий же стриманий ліризм. В сучасній українській прозі немає визначних творів, написаних в такій стилістичній манері, — наближається до неї лише роман Тютюнника, проте він відрізняється дуже своєрідними стилістичними інтонаціями. Найкращі твори, що належать до цього напряму, хвилюють стриманістю чуття, глибиною підтекстів, в них відчуваєш строгу правдивість і чесність героя і письменника, органічну відповідність нашому звичайному ладові думок, віру в творчі можливості і в ідейну зрілість читача. Але припустімо, що ми універсалізуємо цю творчу манеру, тоді ми повинні відмовитися від «широкоформатних» поетичних узагальнень, від символічної умовності, від голосного ліричного пафосу, — але ні! без цього існування нашої літератури неможливе. Доведення до крайності, абсолютизація тенденції цієї творчої манери — так само шкідливі. У творчості деяких наймолодших українських прозаїків спостерігаємо, як іноді бо-

---

[1] Д. Затонский, Прием и метод, «Вопросы литературы», 1963, № 4, стор. 177.

язнь фрази перетворюється у відмовлення від узагальнень, підтекст стає самоціллю, не несучи в собі великих і важливих думок, «погляд зблизька» вироджується у дріб'язковість спостережень і в «приземленість», анемічність висновків.

Виражати сутність нашого методу різними стилістичними «мовами» — ось той магістральний шлях, яким іде розвиток радянської літератури, той єдиний шлях, на який повинна націлювати цей розвиток наша наука про літературу. «У мистецтві соціалістичного реалізму, що грунтується на принципах народності і партійності, — сказано в Програмі нашої партії, — перед письменниками, художниками, музикальними діячами театру і кіно відкривається широкий простір для виявлення особистої творчої ініціативи, високої майстерності, різноманітності творчих форм, стилів і жанрів» [1]. Радянське мистецтво за своєю ідейно-естетичною природою — мистецтво найбільшого стилістичного багатства. Адже метод соціалістичного реалізму грунтується на найглибшому розумінні людини в її суспільному бутті, і перед художнім людинознавством відкриті небачено широкі шляхи.

Кожен творчий метод відрізняється від інших способом зображення людини і її середовища, внутрішнього світу людини і зовнішнього світу, що оточує її, — цих двох взаємопов'язаних виявів єдиного предмета художнього пізнання. Художній метод можна навіть визначити як засіб розкриття внутрішнього світу людини в його зв'язках із світом зовнішнім.

Вся історія літератури є історією художнього завоювання людини в усій розмаїтості її зв'язків із суспіль-

---

[1] «Програма Комуністичної Партії Радянського Союзу», Держполітвидав УРСР, К., 1962, стор. 319.

ним середовищем. У Шекспіра людина все ще віддана сама собі, своїм пристрастям. Просвітителів цікавлять не стільки пристрасті, скільки нрави. Пізніше зароджується соціальний детермінізм: пристрасті повинні одержати об'єктивне суспільне пояснення, людина — не лише психологічний, але й суспільний тип. Класицисти розуміли це художнє відтворення соціального детермінізму прямолінійно і обмежено, у відповідності із своєю раціоналістичною доктриною: нормативність, однолінійність героя, метафізичний розподіл на «біле» і «чорне», на доброчесність і порок. Романтики показали і утвердили величезне значення суб'єктивного начала в людині. Реалісти розвинули з усією силою і складністю об'єктивну обумовленість цього суб'єктивного начала, поставили соціально-історичний детермінізм в основу своєї концепції людини, національно-історичний принцип зображення застосували до сучасної дійсності. В основу реалістичного зображення ліг типовий характер, в якому через глибини індивідуалізації знайшли своє відображення суспільні процеси, суспільні закономірності.

Розвиваючи реалістичну типізацію, література соціалістичного реалізму вносить багато нового в концепцію людини, осмислюючи і показуючи людину як активну соціальну силу, що здатна творити суспільні обставини. Соціалістична дійсність вперше робить позитивного героя причинно пов'язаним із самими основами нових суспільних відносин — від цього посилюється естетично-нормативна функція мистецтва. В наш час взагалі змінився взаємозв'язок свідомих і несвідомих мотивів поведінки: зростає суспільне усвідомлення мотивів поведінки, як і взагалі роль «свідомого» в оцінці життєвих процесів.

Література соціалістичного реалізму має за плечима багатющий художній досвід і використовує всі найкра-

щі надбання художнього осмислення людини. Цей досвід, разом із гострим, передовим і діалектичним світоглядом, робить художні можливості соціалістичного реалізму воістину всеохоплюючими. Не повторення азів психологізму, а незмірне поглиблення його: розкриття все точніших і органічніших зв'язків психологічного і суспільного, суб'єктивного і об'єктивного. Відмовлення від фактографічної правдоподібності в ім'я великої художньої правди. Крупні масштаби узагальнення. Зростання ролі реалістичної умовності, що допомагає найвиразнішому розкриттю суті явища. Це ті справді «сучасні» стилістичні тенденції, що їх розвиває наша література.

Теоретики модернізму сходяться на тому, що в наш час, коли фотографія досягла такого колосального розвитку, мистецтво повинне відмовитися від інформаційних завдань. Але реалістичне мистецтво, що виростає на грунті дійсності, що дає осмислення її, не може бути абсолютно позбавленим «інформативності» як художньо-комунікативної функції. Інша річ, що сама ця «інформативність» набуває іншої якості. Відступає все далі на задній план докладна фактографічність, вона давно вже полишена іншим засобам інформації. Література все більше заглиблюється в зв'язки між явищами, в їх емоційний смисл, в процеси людського мислення, художньо типізуючи їх.

«Неправильно було б вбачати явище регресу в тому, — пише Н. Дмитрієва, — що новітня література, література нашої епохи частково відходить від зображальності в прямому розумінні. Уже ввібравши в себе багаті зображальні традиції минулого століття, вона має право шукати й інших стилістичних шляхів — аби тіль-

ки не втрачалося уміння бачити у самих художників слова»[1].

Література радянська відрізняється не лише характером, але й обсягом художнього змісту. Маса явищ політичного життя, фактів історії та ідеологічної боротьби тощо знаходиться в орбіті художньої дії соціалістичного реалізму.

Іншими словами — якнайповніше осмислення місця людини в бутті: від найтонших процесів свідомості і душевних рухів однієї, тієї, конкретної людини до піднесення «розміреної ходи залізних лав пролетаріату» як господаря сучасної й майбутньої історії. Людина на самоті з собою, людина і люди, людина і клас, людина і Батьківщина, людина і історія, людина і всесвіт — література соціалістичного реалізму не абсолютизує жодної з цих суспільно-художніх градацій. Все відкрито для художника, все освітлено найпередовішим світоглядом. Така широта художнього змісту, така всеосяжність основних методологічних завдань не може не породжувати багатства форм вираження. «Істотною необхідністю, що прямо випливає із законів зв'язку літератури з художніми поглядами суспільства, — писав М. З. Шамота, — була і залишається постійна, жива, завжди насущна потреба новаторства, оновлення і удосконалення зображальних засобів»[2].

Соціалістичний реалізм, осмислений не як вузька догматична доктрина, а як широкий художній світогляд, не лише не сковує, а, навпаки, розвиває творчу ініціативу художника. Не існує і не може існувати єдиної формули стилю в соціалістичному реалізмі, — «Лише при

---

[1] Н. Дмитриева, Изображение и слово, стор. 44.

[2] Н. З. Шамота, Художник и народ, «Советский писатель», М., 1960, стор. 157.

особливій гнучкості художньої форми, при особливому багатстві стилів мистецтво може виконати вимоги нашої епохи з її різкими поворотами подій, швидкими змінами нравів, характерів і відношень, багатогранним сполученням історичних тенденцій, завдань, умов»[1].

Л. М. Новиченко в роботі «Про різноманітність художніх форм і стилів в літературі соціалістичного реалізму» відзначав «спокійніший» характер літературного розвитку останніх десятиріч, спокійну орієнтацію на класику, стилістичну спільність, незрівняно більшу, ніж, наприклад, у 20-ті роки. Хоч взагалі «спокоєм» в літературному процесі навряд чи можна захоплюватися, проте використання кращих надбань класики, творче засвоєння традицій літератури й фольклору, справді, збагатило нашу літературу, дало їй твердий художній грунт. Проте не можна не помітити в цьому процесі і певних тенденцій до стилістичного нівелювання, коли під прапором боротьби з формалізмом іноді накладалося вето на всі формальні пошуки. Адже ж це факт: стилістична картина, наприклад, української поезії 20-х років незрівняно багатша, ніж така сама картина 30-х років. Разом з літературним позерством і штукарством, проявами чужої нам художньої ідеології, що були зметені бурхливим розвитком здорової народної радянської літератури, були штучно обірвані і деякі цікаві лінії стилістичного розвитку. Тож зрозуміло, що в наш час спостерігається особливо значне збагачення літератури, її оновлення в усіх галузях стилістики.

Ці процеси спільні для всіх братніх літератур, що творять літературу радянську, — нове поповнення молодими, дуже своєрідними поетичними голосами, нове збагачення художньої палітри визначних майстрів (в ук-

---

[1] В. Днепров, Проблемы реализма, стор. 274.

раїнській літературі досить згадати хоча б книгу поезій А. Малишка «Прозорість», позначену новими для поета і цікавими стилістичними інтонаціями). Справді, останнім часом особливо бурхливо проходить в нашій літературі процес «кристалізації індивідуальності» (за влучним визначенням Л. Новиченка).

Звичайно, при всій естетичній широті методу соціалістичного реалізму не кожна стилістична концепція може відбивати його сутність і служити йому. Стиль не є абсолютно нейтральним по відношенню до методу.

Стилістичним пошукам, що об'єднуються нашим методом в одне ідейно-естетичне ціле, чужа формалістична самодостатність образу, що принципово завуальовує закономірне і суттєве в зображуваному, обмежуючись зовнішніми ефектами замість виявлення внутрішніх зв'язків.

Різні стилістичні концепції соціалістичного реалізму сходяться в шуканні нових і кращих шляхів все глибшого пізнання дійсності, людини, і тому непізнаванність явища, примат підсвідомого над свідомим, що лежить в основі більшості формалістичних стилістичних концепцій, — несумісні з ідейно-філософськими основами нашого методу. Художнє новаторство лише тоді життєво необхідне, обгрунтоване, переконливе, коли воно знаходиться «у відповідності із природою художнього пізнання» [1]. Мистецтво, як сказав колись Гете, «übernatürlich», але не «aussernatürlich» — надприродне, але не позаприродне.

Чуже духові нашої літератури нагромадження словесних красот, поетична словесна в'язь, яка душить, гальмує думку і не відповідає рівневі художньої свідомості сучасної людини. Юрій Яновський колись справед-

---

[1] Н. З. Шамота, Художник и народ, стор. 158.

ливо зазначив, що «в понятті «соціалістичний реалізм» входить і конденсованість форм твору»[1].

Не кожна стилістична традиція може бути взята на озброєння нашою літературою. Не можна вважати застарілими такі традиції реалістичного живопису словом в українській літературі, як використання характеристичної сили народного слова, як ідейна виразність і чіткість кожної словесної «моделі образу». Це служить насущним завданням реалістичної типізації, прагненню до органічної образної матеріалізації ідеї в усій художній тканині, на чому виростає відкрита і глибоко «захована» в той же час тенденційність літератури соціалістичного реалізму. Але є й інші стилістичні традиції. Тисячу разів правий Л. Новиченко, що зверненя окремих українських прозаїків до солодкуватої, сентиментальної манери стилізованої «селянської оповіді», яке практикувалось колись третьорядними письменниками типу Дніпрової Чайки, не може бути віднесене до «національних модифікацій стилів соціалістичного реалізму, оскільки безсиле виразити дух саме соціалістичної епохи»[2]. А в нашій літературі ще спостерігаються (і у згаданому романі В. Бабляка, і в деяких творах Ю. Збанацького та ін.) відгомони цієї стилістичної традиції. Такий «соціалістичний сентименталізм» суперечить нашому розумінню людини не як пасивної «дійової особи» в руках долі і автора, а як активного творця життя.

Так співвідноситься з методом певна стилістична

---

[1] З промови Ю. Яновського при обговоренні роману «Вершники» в СРП СРСР («Радянське літературознавство», 1957, № 1, стор. 128).

[2] Л. Новиченко, О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма, «Материалы к совещанию по вопросам социалистического реализма (на правах рукописи)», М., 1959, стор. 38 — 39.

концепція. Концепція, але не окремий словесний прийом. Якщо стиль у взаємодії його компонентів, у внутрішніх зв'язках, стиль як певна художня цілісність не нейтральний щодо методу, то навряд чи можна це сказати про окремий засіб зображення. Він може по-різному звучати в різній стилістичній атмосфері. Все залежить від його осмислення, від його взаємодії з усіма складниками стилістичної концепції. Зв'язок між словом і методом неможливо встановити без комплексного стилістичного опосередкування.

Не можна не помітити, наприклад, в Коцюбинського зображальних засобів, спільних з імпресіонізмом: тут і синкретизм різних відчуттів, і відтінковість ознаки, і різноманітність художніх точок зору, і певна етюдність, ескізність малюнка, опосередкованого через настрій, і т. д. Як чулий, з широким естетичним кругозором художник, Коцюбинський не міг, звичайно, залишитися невразливим до тієї атмосфери художніх шукань, якою позначене літературне життя початку XX ст. Проте їх не слід розглядати як неорганічне проникнення в творчість письменника чужої йому стилістичної стихії. Для всього тогочасного літературного розвитку характерні деякі спільні пошуки нових форм, які, проте, по-різному здійснювались у різних письменників в залежності від їх художнього світогляду.

Загальної філософії імпресіонізму Коцюбинський не поділяв, його художня концепція дійсності — реалістична. Ось чому спільні зображальні принципи набували іншого характеру, різної мотивації.

Для естетики літературного імпресіонізму (якщо можна взагалі говорити про єдину естетичну філософію дуже різних за своєю індивідуальністю письменників,

пов'язаних з імпресіонізмом [1]) характерна певна абсолютизація «другої поетичної дійсності». Об'єктивний світ сприймається письменниками-імпресіоністами як щось нетривке, він розпадається на окремі відчуття і якості.

Для імпресіонізму (в чистому вияві) почуття — єдиний критерій істинності, він свідомо відмовляється від шукання об'єктивної логіки дійсності, того стрижня реальності, що пронизує речі. «Не прислухайся до того, що є за речами, — писав Арно Гольц у своїх «Phantasus». — Не копирсайся в собі! Не шукай себе. Тебе ...нема! Ти — синій, легкий дим, який щезає, піднімаючись кільцями з твоєї сигари. Ти — крапля, яка тільки що впала на підвіконня. Ти — тиха, таємнича пісня, яку крізь тишу співає твоя лампа». Хай А. Гольц, як писав Іван Франко, і зводив «до абсурду певну доктрину», проте його слова дуже характерні для «доведених до абсурду» тенденцій імпресіонізму, коли суб'єктивне поглинає об'єктивне. Для Коцюбинського і він сам, і його герої — існують, і він завжди шукає їх. Для нього найважливіше — людина, яка сприймає, бачить, чує — і синій легкий дим, і краплю, що впала на підвіконня, і тиху пісню. Світ навколишніх вражень відбивається через людину. Особистість не розчиняється в речах. Навпаки, речі підкоряються людині — реально існуючій, реально обумовленій.

Якщо для імпресіоністів характерне заперечення

---

[1] Тут не йдеться про імпресіонізм у живопису, який, хоч і мав з літературним однакові вихідні принципи, проте суттєво відрізнявся від нього. Імпресіонізм у живопису, що захопив чи не найвидатніших митців своєї епохи, мав велике значення для мистецького пізнання світу і справив оздоровлюючий вплив на розвиток мистецтва, в тому числі і мистецтва слова. Живописні здобутки імпресіонізму збагатили і творчість Коцюбинського.

активного логічно-ідейного осмислення явищ у зв'язну, широку і закінчену картину життя, то Коцюбинський саме і прагнув до такої широкої і зв'язної картини. Цьому головному завданню він підкоряв окремі вражінневі цінності, тонкі відтінки сприйняття, глибинні художні «осяяння». Він прагне до художнього осмислення враження, показує грунт, на якому це враження з'являється. Моментальне образне враження виростає до рівня ідеї.

Різної якості набуває в різному ідейно-стилістичному оточенні також і художня умовність (як в загальних принципах побудови твору, так і в словеснообразному малюнку). У модерністів вона часто веде до формалістичної деформації явища, до спотворення його сутності. Реалізмові завжди властиве було свідоме порушення «форм життя» для яскравого художнього виявлення ідеї, зокрема в реалістичній сатирі. В наш час роль умовності в реалістичному зображенні особливо зростає. І це не ознака незрілої художньої свідомості, це цілком свідомий акт: порушити «форми життя», щоб з новою силою художньо утвердити їх, видобувши їх поетичний сенс. Художник орієнтується на зрілість уяви і сприйняття читача, вихованого на усьому художньому досвіді мистецького розвитку. Три постаті, три кити соціалістичного реалізму: Маяковський, Довженко і Брехт — яскраве підтвердження цього. Не порушуючи об'єктивних закономірностей явища, вони відкрито порушують зовнішньо правдоподібну форму, прагнучи якнайменше повторювати те, що вже художньо пізнане людством, і тим самим стократ підсилюють смисл зображуваного, відкривають його ідейну та емоційну серцевину. Така умовність суперечить тільки «правдоподібності», але не «правді» і відповідає гостроті і масштабності узагальнення, до якої тяжіє література соціалістичного реалізму.

Тільки з огляду на всю складність стилістичних взаємозв'язків і залежностей, з огляду на спрямованість стилістичної концепції можна оцінити смисл і значення того або іншого окремого словеснообразного прийому, його місце, його відповідність нашим художнім вимогам. Тільки таке комплексне стилістичне осмислення художнього твору дасть змогу зрозуміти все багатство літературних явищ і перспективи їх розвитку. Це особливо важливо для нашої літературної науки, яка, усвідомлюючи роль мистецтва у великій справі «морального будівництва» нової людини, активно втручається в процеси художньої творчості, борючись за художню повноцінність і суспільну дійовість літератури.

Чуття стилістичної обумовленості слова однаково важливе як для історика і теоретика літератури, так і для критика. Воно допоможе поставити на твердий літературознавчий грунт суттєво важливі проблеми художньої творчості, такі, як місце художньої індивідуальності в літературній еволюції, місце твору в загальному художньому потоці і його органічні зв'язки із мистецьким середовищем, основні напрями стилістичної еволюції, ідейні передумови стилістичних шукань, стилетворчі можливості методу тощо. Уміння відчути процеси життєдіяльності конкретної словесно-стилістичної матерії дає філологічне обгрунтування теоретичним абстракціям, дозволяє виразніше накреслити віхи літературного розвитку. Для критика — це вагомі переконливі аргументи, зброя в боротьбі за ідейно-художню гармонію літературної творчості, за максимальне використання здорових і плідних традицій без їх канонізації, за справжнє новаторство.

Резюме

Советская филологическая наука признает необходимость объединения усилий лингвистов и литературоведов для изучения языка художественной литературы. Однако бесспорна и специфика исследовательских аспектов. Поэтому большое значение имеет конкретизация этих аспектов, поиски новых конкретных путей исследования.

Наша работа посвящена проблемам литературоведческого исследования языка художественного произведения. При литературоведческом, или искусствоведческом, анализе языка происходит осмысление художественного произведения в слове, а слова — в его художественной функциональности. Такой подход позволяет изнутри познать художественные закономерности, наметить пути определенного эстетического саморазвития литературы как вида искусства, осязаемо ощутить единство разных видов искусства.

В основе литературоведческого подхода к языку художественного произведения лежит раскрытие словесного естества художественного замысла. Не констатация, не общая характеристика традиционных поэтических приемов, а стремление увидеть, как рождается образная мысль в слове. Тогда идея перестает воспри-

ниматься по-школярски как довесок, как нечто стоящее над произведением. Идейный замысел живет в каждой художественной клеточке, «всасывается» каждым словом. Слово — отдельный «микрообраз», тесно связанный со стихией слова, — широкие образные категории характера, типа и т. д. — общий идейно-образный замысел — так осознаются качественные сдвиги, мягкие диалектические переходы одних явлений формы и содержания в другие, так из отдельных образных молекул слагается художественный организм произведения.

Слово само по себе, в своей речевой «плоти» поэтически активно. Оно врастает в поэтическую мысль и прорастает в ней, как бы подчиняя ее себе. По законам смысловой индукции изменение формы слова влечет за собой и смысловые сдвиги. Каждый речевой факт может быть эстетически целенаправлен, и эта его эстетическая перспектива приобретает решающее значение при литературоведческом анализе языка.

При анализе неизбежно расчленение, известное дробление словесной ткани, но словесную дробь в художественном произведении нельзя рассматривать как вещь в себе, подчиненную только законам языка. Нам представляется плодотворной трактовка художественного произведения как системы взаимосвязанных уровней, принятая в современной стилистике. Однако лишь в том случае, когда уровни эти рассматриваются действительно как взаимосвязанные и взаимопроникающие, когда за выделенным в исследовательской абстракции внешним речевым уровнем чувствовать незримое присутствие иных высших художественных уровней. Отсутствие обобщающего «несловесного» подхода неизбежно сузит теоретические горизонты исследования.

В работе намечается основной принцип литературоведческого анализа языка худо-

жественного произведения: от речевого факта стремиться к специфическим литературоведческим категориям, к общим художественным закономерностям (образ, идея, композиция, жанр, стиль писателя). Это не прямой переход, а направление исследования, его перспектива. Словесное бытие художественной идеи, воплощение в слове образного замысла, жанровая функциональность слова, архитектоника слова и композиция произведения, индивидуальная словесно-стилистическая стихия художника, опосредствованные через стиль эстетические черты метода — такова общая направленность литературоведческой характеристики художественной речи.

Для литературоведческого анализа художественной речи чрезвычайно важна и проблема взаимодействия различных словесных способов образного выражения, в частности тропов и «необразных» средств. Они находятся в состоянии взаимной обратимости, непрерывного взаимодействия. Тропы по-разному соотносятся с «необразным» словом, но никогда не противостоят ему, не представляют собою чего-то абсолютно нового в формах мысли. Всюду выступает единство процессов художественного мышления.

Литературовед исследует слово в комплексе всех его экспрессивно-изобразительных элементов: лексико-семантических, синтаксических, звуковых. Все средства словесной выразительности рассматриваются с позиций их взаимной активизации: звукообразные связи между звучанием и значением слова, художественное назначение синтаксических отношений. Все это помогает осознать художественное произведение в органическом единстве формы и содержания, замысла и воплощения, мысли и слова.

Не менее важно также осмысление слова в его жанровой функциональности. Во-первых, это еще одна возможность проследить единство всех компонентов произведения, во-вторых, все глубже познаются образные потенции слова во всей их полноте и неисчерпаемости. И наконец, в функциональной нормативности слова отражаются определенные специфические закономерности жанра: его эстетика и поэтика, его эволюция, интеграция жанров и синтез искусств.

Чувство стилистической обусловленности слова позволяет поставить на твердую филологическую основу существенно важные проблемы художественного развития: место творческой индивидуальности в литературной эволюции, основное направление стилистического развития, стилеобразующие возможности метода. Умение ощутить процессы жизнедеятельности конкретной словесно-стилистической материи дает филологическое обоснование теоретическим абстракциям, позволяет более четко наметить вехи литературного развития. Для критика — это убедительные аргументы, оружие в борьбе за идейно-художественную гармонию литературного творчества, за использование плодотворных традиций без их канонизации, за подлинное новаторство.

ЗМІСТ

Розділ I

Стор.

Замість вступу

Словесне буття художнього задуму . 3
Об'єднання чи роз'єднання . . 18
Аспекти, принципи, спрямування . . 34

Розділ II

Слово в художньому контексті

Контекстуальність слова . . . 50
Влада контексту і активність слова . 64
В художньому слові немає дрібниць . 82

Розділ III

Слово як комплекс (стор. 91)

Звучання і значення 93
Художнє призначення синтаксичних форм 103

Розділ IV

Слово образне і «необразне» (стор. 121)

Слово і образна будова твору . 121
Єдність процесів художнього мислення 130
Просте «називання» і образна узагальненість 148

Розділ V

Жанрова функціональність слова (стор. 176)

Слово і жанрова специфіка . . . 177
Інтеграція жанрів і слово 200

Розділ VI

Від слова до стилю (стор. 217)

Контекст художньої індивідуальності 218
Стилістична еволюція методу . . . 237
Єдність методу і стилістичне багатство 264

Резюме 316

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел I

Вместо введения

Словесное бытие художественного замысла 3
Объединение или разъединение . . 18
Аспекты, принципы, устремления . . 34

Раздел II

Слово в художественном контексте

Контекстуальность слова 50
Власть контекста и активность слова. 64
В художественном слове нет мелочей 82

Раздел III

Слово как комплекс (стр. 91)

Звучание и значение 93
Художественное назначение синтаксических форм 103

Раздел IV

Слово образное и «необразное»

Слово и образное строение произведения 121
Единство процессов художественного мышления 130
Простое «называние» и образная обобщенность 148

Раздел V

Жанровая функциональность слова (стр. 176)

Слово и жанровая специфика . . 177
Интеграция жанров и слово . . . 200

Раздел VI

От слова к стилю (стр. 217)

Контекст художественной индивидуальности 218
Стилистическая эволюция метода . 237
Единство метода и стилистическое богатство 264

Резюме 316

Михайлина Фоминична Коцюбинская

ЛИТЕРАТУРА КАК ИСКУССТВО СЛОВА

Некоторые принципы
литературоведческого анализа
художественного языка

(На украинском языке)

Друкується за постановою вченої ради
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка
Академії наук Української РСР

Редактор *В. І. Мазний*
Художній редактор *В. М. Тепляков*
Оформлення художника *В. О. Лисецького*
Технічний редактор *Ю. Б. Дахно*
Коректори *Г. Л. Дорохіна, І. Д. Алексєєва*

*

БФ 05012. Зам. № 2216. Вид. № 29. Тираж 4700. Формат паперу 70×108¹/₃₂. Друк. фіз. аркушів. 10,125. Умовн. друк. аркушів 13,87. Обліково-видавн. аркушів 13,74. Підписано до друку 15/I 1965 р. Ціна 65 коп. Темплан 1965 р. Поз. 86.

*

Видавництво «Наукова думка», Київ, Репіна, 3.
Львівська друкарня № 14 Державного комітету Ради Міністрів УРСР по пресі, Львів, Стефаника, 11.

65 коп.