

діаспори. Натомість деякі прізвища штучно «приклеєні» до цінного масиву. Заслуговує на окреме гасло й таке періодичне видання, як «Український літературний провулок», що видається за редакцією Т. Карабовича в Любліні. Досі побачило світ п'ятнадцять випусків (т. 1, 2001; т.15, 2015). Висловлюємо сподівання, що ще матиме місце всеукраїнська презентація видання, коли відбудеться докладне обговорення досягнень і прорахунків. Тоді настане природна нагода навести усі уточнення й побажання стосовно покращення наступного перевидання, на яке сподівається читацький загал. Приміром, недостатньо однозначно виражені акценти в статті Б. Єгорова про В. Белінського; за сучасної пори можна б чіткіше відзначити причини, що розкривають всуціль «негативне ставлення Б.(елінського) до Шевченка» (т.1, с. 382). Загалом капітальна стаття С. Росовецького та В. Смілянської виграла б, коли б мала інше прочитання демонології, власне, крізь призму поетової творчості, а не з проекцією на «демонологію шевченківську» (т.2, с. 299-307).

До речі, у світовій практиці широко використовується так звана спонука – адресний нагородний сертифікат авторам за участь в розробці такого важливого проекту, як «Шевченківська енциклопедія». Бо ж це – не просто новітня шевченкознавча праця в ряду довгоочікуваних видань. Тут на просторах шести томів постає бароковий словесний віридарій. У кожному зацікавлений читач знайде для себе щось особисте: один насолоджуватиметься видом розкішних слів-рослин, інший – ретельно доглядатиме їх, а третій братиме саджанці та насіння, аби у своєму саду зростити нові зерна. Адже йдеться про духовне добро, позначене безсмертним ім'ям Тараса Шевченка.

Микола Зимомря, академік (*Дрогобич*)
Наталія Науменко, проф. (*Київ*)

Підтексти на тлі літературного процесу

(Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX – початку XXI століть. (Т. 4). – К.: Академвидав, 2015).

«У сподіваннях і трагічних зламах» – такий підзаголовок міститься на титульній сторінці четвертого тому «Історії української літератури». Йдеться про капітальний проект, що передбачає працю у десяти томах. Звісно, будь-яка нова книга для майбутнього читача – невідомість, таємниця, загадка, цікавинка. Надто ж тоді, коли це – нарис історії вітчизняного письменства, де йдеться про авторів, відомих читачеві здавна, але зчаста, на жаль, короткими, принагідними згадками в критичній літературі, збірниках наукових праць та періодиці, інколи – з постійною переміною знаків.

Читач замислюється над людською естафетою, що передається через віки, – естафетою творчого горіння, творчої пристрасті для блага людей, для їх духовного та естетичного вдосконалення. І на його споконвічне питання «а що далі?», яке постає наприкінці одного з томів, попереджаючи появу іншого, відповідь буде чітка – що менше віддалений читач у часі від того періоду, про який буде написано нову частину книги, то швидше він здатен буде «вжитися» в образ письменника та пропустити крізь себе його досвід.

Образ читача виступає як візаві образу автора в літературному, літературно-критичному або науковому творі. Для «ліплення» цього образу письменникові або критикові також потрібно виявити неабиякий рівень майстерності. Такий образ (його ще називають «імпліцитний читач») є конгломератом читацького сприйняття, який з'являється на самому початку творення й надалі постійно утримується в пам'яті.

Читач може розглядатися як внутрішнє, естетично зорієнтоване читацьке «я», тобто співтворчий аспект особи реального читача, передбачуваний автором у його настанові на потенційний діалог. Він також може бути співвіднесеним із функцією читача як персонажа

твору, у тому разі, якщо його введено до системи дійових осіб. Найчастіше це виявляється у регулярних звертаннях до одноосібного читача або множинного читацького загалу.

Безпосереднє введення постаті читача у структуру зображуваного, надання йому статусу «учасника» фабульних подій – одна з форм прогнозування емоційної читацької реакції на зображуване.

Крім того, змодельований автором у свідомості його оповідача читацький обрис може репрезентувати своєрідну форму гри з реальним читачем, у якій шляхом зіставлення потенційно можливих різних читацьких точок зору (як правило, «наївних» або поширених) поволі та «здалеку» твориться потрібний, бажаний для автора тип читацького сприйняття.

Як зазначав Ю. Гарнавський, «читачі можуть бути так само талановиті й неталановиті, як і поети». Талант нерозривно пов'язаний із творчістю, а тому закономірно порушувати питання про майстерність не лише літератора, а й читача. Її слід розуміти як звільненість від шаблонних тверджень і апріорних концепцій, вибудованих методом узагальнення та уодноманітнення літературних явищ. Тому прислів'я «Краще один раз побачити, ніж сто разів почути» щодо майстерності читача матиме таке формулювання: «Краще один раз внутрішнім зором побачити твір, ніж почути сто критичних думок про нього».

Професор Юрій Ковалів знову дає нагоду своїм сучасним «читачам» побачити історію української літератури 1920-х років внутрішнім зором, намалювати собі її картину. «Розстріляне Відродження», по суті, являється майбутньому реципієнтові у широкому обсязі фактографічного матеріалу та шляхів його наукової інтерпретації. Автор підручника послідовно виконує надзвичайно важливе, актуальне завдання, поставлене ще в першому томі, – *осмислити в усій повноті літературний процес в Україні кінця ХІХ – початку ХХІ століть, показати нерозривний зв'язок поколінь та його виняткову роль у становленні українського письменства, подати новітнє бачення історії української літератури, звільнене від неправильних тлумачень та кон'юнктурних нашарувань*.

Метою цієї масштабної роботи, за власним зізнанням Ю. Коваліва, стало *«показати просторово-часову панораму українського письменства як різногранної динамічної системи з її істотними характеристиками тут-і-зараз, з органічними спадкоємними зв'язками та імовірними перспективами в проекції тут-і-завжди»*.

Відтак Ю. Ковалів, окресливши специфіку літератури раннього українського модернізму в перших трьох томах «Історії української літератури», що вийшли впродовж 2013 – 2014 років, нині веде мову про період «Розстріляного Відродження».

Сучасний науково-дослідницький дискурс літературознавства вирізняється надзвичайним зацікавленням у класичній спадщині минулого та установами паралелей із літературою нашого сьогодення, що виявляється у ґрунтовній інтерпретації та тлумаченні знакових художніх явищ, їхніх тематичних та ідейних концепцій, жанрово-стильових вимірів, пошуку своєрідної «метамови», завдяки якій можливий погляд на літературний твір – а отже, й на присвячену йому наукову розвідку або методичну працю – як на явище, що стоїть на межі різних наук і мистецтв.

Об'єктом дослідження у четвертому томі «Історії...» стали лірика та драматургія 1920-х років. Такий добір літературних явищ за родами не випадковий, адже, як відомо, письменник-белетрист або драматург не досягає абсолютного самовираження ні у своїх героях, ані в тому образі автора, який постає з одного чи з усіх творів (А. Ткаченко). Реципієнт має «візуалізувати», відтворювати описану ситуацію в своїй уяві.

У читанні, наприклад, драми це важче, ніж у читанні епічного твору, адже авторський коментар зведено до низки скупих ремарок. Те, що наживо робить колектив театру – актори, режисери, костюмери, освітлювачі, декоратори – у постановці п'єси, читач має доуявити самостійно. І в цьому – його майстерність як співавтора письменника.

Водночас поет здатен досягти майже повного ототожнення свого авторського «я» не лише з ліричним героєм вірша (хоч би у скількох іпостасях він поставав), а й із читачем. Цим

і можна пояснити схильність автора-початківця до вираження свого внутрішнього світу саме в ліриці.

Сьогодні викладач філологічних дисциплін має бути не лише блискучим методистом, а й талановитим дослідником, він має постійно залучати студентів до співпраці та співтворчості. Таким є й Юрій Ковалів. У четвертому томі, як і в попередніх трьох, на повагу заслуговує його робота у прочитанні «від тексту» грандіозного періоду «Розстріляного Відродження», багатого на персоналії, процеси, явища та факти!

Повернімося до попередніх томів, де йшлося про літературу доби модернізму. Серед доказів суперечливості цього явища цілком несподіваною постала цитата з анонімного «Гімну модерністів», за яким «приховувався роздратований голос народника, що промовляв від імені модерніста»:

*...Розіб'єм старі скрижалі
І напишем нові, власні!
«Користуйсь життям сучасним,
Не дивись, що буде далі...»
Б'єм бандури без вагання,
Рвем стрічки, шматуєм вбрання... (див. т. 1, с. 169)*

Від установаження в перших трьох частинах головних стильових вимірів національного модернізму (декаданс, неоромантизм, символізм, неореалізм, імпресіонізм) та авангардизму (футуризм та експресіонізм) Ю. Ковалів розгортає перед читачем панораму «високого модернізму» – насамперед української лірики 1920-х років. У цій панорамі знакові явища тогочасної поезії (доробок В. Самійленка, М. Філянського, Д. Загула, П. Тичини, М. Семенка, Є. Плужника, І. Багряного, В. Сосюри, О. Влизька, В. Мисика, Л. Первомайського, М. Доленга, А. Чужого, М. Хвильового, М. Бажана, М. Йогансена, Т. Осьмачки, В. Свідзінського, М. Рильського, Ю. Яновського, Наталії Забіли, Т. Масенка, А. Казки, М. Драй-Хмари, П. Филиповича) органічно переплітаються з малодослідженими, як на сьогодні, іменами (Г. Коляда, В. Гадзінський, О. Лан, Олена Журлива, Ладя Могилянська, Б. Тенета).

Вочевидь, у силу особливості поетичного світосприйняття, Ю. Ковалів надає багатьом розділам такі белетристичні, подеколи навіть детективні, заголовки: «Метаморфози раннього модернізму в поезії 20-х років», «Інерція пізнього футуризму», «Неоромантичні колізії української лірики», «Переспівувачі «романтики буднів», «Від інтелектуалізму до «чистої поезії». Уже навіть перший із зазначених заголовків, завдяки своєму, умовно кажучи, «овідіанському» звучанню містить чимало засновків для опанування явища «Розстріляного Відродження» не лише як «Метаморфози», котра цілком закономірно відбувається у творчості кожного поета, а й як своєрідного «*Argi amores*» – мистецтва любові до життя та до людей, яка є рушієм світобудови попри всі природні та політичні катаклізми.

Можна твердити: упорядковуючи четвертий том, особливо присвячені ліриці розділи, Юрій Ковалів веде плідний творчий діалог із молодими науковцями першого десятиліття ХХІ ст., які, у силу притаманного їм «творчого неспокою» (М. Вавилов), виявляють дедалі сильніший інтерес до нового прочитання знакових явищ української лірики та вивчення доробку мало- або й зовсім недосліджених поетів.

Приміром, цікаво сьогодні досліджувати доробок В. Поліщука, якого ще у 20-ті роки піддав нищівній критиці М. Хвильовий у памфлеті «Думки проти течії» (розділ «Ахтанабіль сучасності», або Валер'ян Поліщук у ролі лектора комуністичного університету). Обізнаний із цим публіцистичним твором читач неминуче замислиться: чи така ж погана поезія Поліщука, як її показує оповідач Хвильового, чи такий насправді примітивний його верлібр, більше подібний до «поганенької прози»? І, ознайомившись із сучасними науковими розвідками, зокрема з працями Ю. Коваліва, виявить от що:

В. Поліщука слушно вважають найвідомішим майстром верлібру 1920-1930-х років. У теоретичних роботах він розлого подав «секрети» своєї творчої лабораторії: задля шліфування верлібрового твору доводиться «використовувати всю широчінь мовного

матеріалу – од телеграм, газет і поезій експресіонізму – до рафінованих поезій декадансу, вкупі з народними піснями і думами» («Щоденники»). Символістичні та футуристичні прийоми побудови художнього світу В. Поліщук вважав крайнощами; згідно з його власною теоретичною концепцією, лише конструктивізм (динамізм), явлений у верлібрі та асонансі, здатен був охопити дух сучасності.

Відтак можна задекларувати новий тип верлібру – так званий «вірш В. Поліщука», який має дві модифікації. Перша – вірш, основними характеристиками якого є чергування нерівновеликих, від однієї до восьми стоп, неримованих рядків одного розміру (переважно ямба) та розмаїтість мовних засобів і стилістичних фігур:

На Аюдагові гладенька шапка білого гриба,
Що велетнем на узбережжі виріс –
Смачна і пухка хмара піднялась:
Гора тужавим коренем грибові...

Друга модифікація – варіант вітменівського верлібру, в якому прозаїзована мова межує з поетичною. Написані таким ладом вірші – неримовані, з неоднаковою кількістю наголошених складів, різким чергуванням коротких і довгих рядків, синтаксичною завершеностю періодів:

Коло пристані стовп з електричним ліхтарем під білим кружком.
Він відбивається в коливкій воді моря,
І здається, що там, у воді,
Кілька великих світляних метеликів
Увесь час кружляють і в'ються...

(обидві цитати – з циклу «Деталі кримських краєвидів»)

Сьогодні значний інтерес викликають художні твори, у яких створено образ науковця та своєрідно відбито бачення світу з позицій різних наук. Можна навести свіжий приклад: майже одночасно з рецензованим 4-м томом «Історії...» Ю. Коваліва вийшла у світ монографія «Телеологія знання: художньо-інтерпретаційні моделі в українській прозі ХІХ – початку ХХІ ст. про науку» Романа Ткаченка, у якій накреслено ряд метанаративів або ціннісних парадигм, ряд художніх напрямів, жанрово-стильових різновидів, типології персонажа-науковця, які формують образ конкретної науки у конкретну добу.

В «Історії...», зокрема в підрозділі «Від інтелектуалізму до «чистої поезії» йдеться про створення такого ж ряду ціннісних парадигм у ліричному світосприйнятті. Наприклад, поезія М. Доленга «П. Тичині» репрезентує незвичайне відгалуження імпресіонізму, якому доцільно дати дефініцію «ботанічний імпресіонізм»: «На піску розлило озеро. / Зупинився при березі бір і став осторонь. / Виріс верес бузковий, / в озері вереск рожевий, / і скільки там люблених та лебединих. / Пішов по гілках поговір – зарозумілий. / Наїжилось сонце крізь сосни зарошені».

Імпресіоністична поетика цього семирядкового верлібру виявляється у вживанні дієслівних форм лише доконаного виду (миттєвий перехід від однієї картини до іншої), пастельній кольористиці, грі світлотіней (верес бузковий та рожевий, «зарошені сосни»), філігранному звуковому інструментуванню (*при березі бір; виріс верес; люблених та лебединих; пішов по гілках поговір*). Винесена в заголовок посвята установає «горизонт очікування» лейтмотивів Тичинової лірики, які й виникають у творчій інтерпретації М. Доленга.

Інша галузь «наукової» поезії, яку можна виокремити в зазначеному підрозділі, – очуднене бачення рослини. Таємниця рослин, їхня лікувальна та естетична цінність, зв'язок їх із фольклорною та писемною поетичною творчістю – сторінки пізнання, які по-різному прочитуються авторами ліричних поезій. Про можливість наукового світогляду в багатогранному показі рослини свідчить мініатюра «Суничне дерево» М. Доленга, яка в оригіналі має таку форму: «*В перерву / між лісом та морем / дерево / злізло на скелю /*

погрітись. / Червоношкіре, / з лакованим листям, / як воно / чистий / камінь посіло, / суничками червоними посипане? / Поезію цю можна кваліфікувати й як зорову, адже тут «рух» дерева показується не лише відповідними дієсловами, а й графічним розташуванням рядків, що створює, по-перше, візуальний образ каменя, на якому росте реліктове суничне дерево, а по-друге, крони самого дерева, здатного, за даними ботаніки, вижити за будь-якого клімату й у будь-якому ландшафті.

Наукова поезія, як вважали українські митці першої половини ХХ століття, найкраще може показати реципієнтові правду дійсності. Зокрема, В. Поліщук цілком справедливо трактує «науковість» поезії не просто як інкрустацію у ліричну оповідь наукових термінів і терміносполук, а як засіб глибинного проникнення в суть зображуваного.

Вірш «Світанок» М. Йогансена, що його теж згадано у рецензованій праці, – вияв еволюції поетичного трактування образів від символістських до імпресіоністичних, проте з виразними ознаками майбутнього експресіонізму:

Захолола жахом зоря... / Червоне бадилля на сході кричить, / Угору лізе вогневий буряк, / Видирається вище, і вище, і вище, / Ударив, свиснув, розсипався іскрами – / Ранок.

У творі доволі сміливо, як для імпресіоніста, витлумачується астральна символика: сонце порівнюється з буряком, а зірничі – з бадиллям, яке «кричить» суто по-експресіоністському. Водночас саме такий тип образотворення зумовлює сприйняття героєм і читачем ранку як граничної ситуації, напруженої боротьби світла й темряви, яка завершується перемогою світла.

Інтонацію творчого неспокою та подиву можливо відчутти й у розділах «Історії...», присвячених драматургії. Драма, в силу своєї мистецької природи відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання і для гри, тобто для відтворення літературних образів засобами іншого виду мистецтва – театру.

М. Вороний писав: новітня драма – «це драма почувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини». Саме так, за спостереженнями Юрія Коваліва, розігравалися перипетії драматургії 20-х років, котра постала як колізія «між новою драмою та агіткою», а також як «експеримент», виразним «дослідом» у якому є драматургія Миколи Куліша. Варто подивитися на відому ремарку з «Народного Малахія», щоб у цьому переконатися:

«...Спочатку з голубих коливань і метеликів збіглися, закрутилися якісь голубі кола з жовтогарячими центрами, забринів спів «Милость мира» Дехтярьова, перемішаний з Інтернаціоналом, брязкотом кадила та з трелями жайворонків, по тому вималювалось таке: десь у голубій РНК голубі наркоми сидять і слухають його доповідь про негайну реформу людини. Плещуть в долоні, схвалюють і вітають його, він далі показує наркомам наочно, як треба реформувати людей. По черзі до нього підходять: дідок у дармовисі, колишній воєнний в галіфе, дама, Агапія, санітар, божевільні. Він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконує, потім робить магічний рух рукою, і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна. Далі ці люди, багато людей і він на чолі їх, з червоними маками та з жовтими нагідками йдуть у голубу даль. По дорозі бачать – стоїть гора Фавор. Оля несе яблука святити, люди співають їй «осанна», тільки якось по-новому. По тому в голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо»

Досліджуючи літературні твори, Ю. Ковалів узяв до уваги насамперед стильові концепти межі століть (неоромантизм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм) і, порівнюючи шляхи становлення лірики, прози та драматургії різних мистецьких течій, визначив спільні та відмінні риси індивідуального стилю кожного з аналізованих авторів. Крім значного обсягу розглянутого текстового матеріалу, позитивне враження справляє й оригінальна мова наукового викладу, в якій увагу привертають вдало добрані засоби публіцистичного та художнього стилів.

Загалом усі види теоретичної та практичної роботи, подані у посібнику, тісно пов'язані з профільною підготовкою студентів до майбутньої професійної діяльності. Зі сторінок посібника читачі дізнаються про специфічні особливості та стильові координати українського «Розстріляного Відродження» (а надалі й інших «великих стилів» ХХ – початку ХХІ ст.), за допомогою теоретичних матеріалів навчаються чітко ідентифікувати стилістичні елементи, кваліфіковано установлювати належність того чи того твору до конкретної жанрової або стильової парадигми. Це стане їм у пригоді під час написання кваліфікаційних робіт і наукових статей.

Структурування навчального матеріалу відбиває чітку концепцію становлення філолога ХХІ століття – висококваліфікованого спеціаліста в обраній галузі, носія рідної мови, творця новітнього наукового потенціалу. До цього й закликає автор своїх студентів, які на світанку третього тисячоліття опановують історію українського письменства останнього сторіччя та осмислюють його нерозривні зв'язки з попередніми епохами.

Відтак ролі літературознавця, літературного критика, текстолога, мистецтвознавця та інші, що їх послідовно «примірятимуть» на себе студенти, зумовлять кращу їхню орієнтацію в писемному, фактографічному, термінологічному матеріалі й дозволять не розгубитися в «життєвому морі» явищ, подій і постатей нашої літератури.

Автори цієї рецензії частково втаємничені у подальші творчі задуми Юрія Коваліва, пов'язані із оглядами літератури ХХ – початку ХХІ століть, тому можуть із приємністю констатувати, що у центрі уваги автора-упорядника, поряд із корифеями (А. Дімаровим, П. Загребельним, Р. Іваничуком, Ю. Мушкетиком, Л. Талалаєм, Ліною Костенко, І. Драчем, Б. Олійником) опиняється «плем'я молоде та незнайоме», деякі представники якого тільки вперше здобулися на свою сторінку у всебічному історико-літературному дослідженні. І якщо вивчати доробок сучасника – молодшого чи старшого, але ще живого-здорового, – то варто виважено підходити до кожного окремого твору, синтезувати наявні у філологічній практиці думки та положення з власним баченням еволюції індивідуального стилю літератора, а у творчому діалозі з ним – дотримуватися належного такту та поваги. Так чинить і Ю. Ковалів, виступаючи «батьком» одному письменникові та «сином» іншому. Звідси – своєрідні «підтексти», що орієнтують читача на активну рецепцію творчого доробку, зокрема, М. Чернявського, В. Самійленка, М. Філянського, Д. Загула, П. Тичини, М. Семенка, В. Поліщука, Р. Троянker, Миколи Хвильового, Л. Первомайського, І. Багряного, В. Сосюри, М. Бажана, В. Мисика, Т. Осьмачки, М. Йогансена, Є. Плужника, В. Свідзінського, М. Рильського, М. Драй-Хмари, О. Бургардта, Ю. Яновського, Є. Плужника, І. Кочерги, М. Куліша...

Поза сумнівом, новий нарис історії української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ ст., попри вихід у світ лише чотирьох його частин, уже став провідним орієнтиром у вичерпному розумінні та вмінні інтерпретувати як факти, так і явища української літератури, власне, для носіїв різних поколінь.