

ЛІТЕРАТУРНЕ ІНОБУТТЯ ДУМИ

Цікавий С.А. Жанр думи в українській літературі: становлення, етапи розвитку, художня специфіка. Монографія. – Вінниця: ТОВ “Нілан-ЛТД”, 2015. – 240 с.

Метою свого дослідження Сергій Цікавий називає “встановлення жанрових ознак думи в українській літературі в їх формуванні та розвитку” (7). З-поміж п’яти головніших часткових питань, що на них звертає увагу вчений, варто виокремити найактуальніше саме для цієї розвідки: “Якою мірою у вибраних літературних творах репрезентовано жанрово значущі параметри думи?” (7). Дослідника, який поставив собі за мету вивчити долю певного естетичного явища, включеного до чужорідної знакової системи, спіткає не проста методологічна колізія. Необхідність її виникнення підтверджує класичне твердження Геґеля про небезпеку змішування різних мистецтв. Дослідження взаємодії уснопоетичного музичного жанру думи з індивідуальними літературними стилями розв’язання колізії, на нашу думку, можливе через вибір однієї з двох методологічних стратегій: 1) поетикальний аналіз кожного твору зокрема, коли вплив думи розглядатиметься як один із елементів творення цілісної естетики твору; 2) дослідження саморуху “світообразу” думи в поетичній творчості, коли думовий елемент постає як самоцінний, а відтак і дещо інертний об’єкт. Можливий ще й пошук компромісу, втім його небезпека – у неминучій еклектиці.

Обидві стратегії продуктивні, хоча мають суттєві вади. С. Цікавий пішов другим шляхом, який дещо нагадує “абстрактну історію стилю” (Е. Гайдріх): досліджений ним масив фальсифікатів, наслідувань, стилізацій, пародій і навіть живого літературного думотворення розташовано на одній лінії. Естетична оцінка окремого твору (зокрема, розмова про “винятковість”, “унікальність” чи “другорядність”, “публіцистичність”, “порожній риторизм”) у цій стратегії не лише зайва, а й неможлива. Головний герой монографії – це жанр думи, а не конкретні його експлікації. Перший і частково другий розділ монографії – це спроба побудови такої ґенологічної концепції, яка б відповідала темі й дозволяла розглядати вкрай різномірний матеріал, не порушуючи методологічної чистоти. Задля цього автор прагне зняти протиріччя в структурі категорії жанру і вийти на, можливо, інструментальне, проте цілісне її розуміння. Підсумовуючи розлогий аналіз проблеми, С. Цікавий доходить висновку, що доволі нетермінологічне гайдегґерівське поняття “Weltbild” (“світообраз” або “картина світу”) виступає достатньою конкретизацією категорії жанру. І головне – конкретизацією зручною для

аналізу продуктів взаємодії відмінних естетичних систем. “У такому вимірі жанр – модель світу, носієм якої на рівні конкретного твору виступає стиль” (26).

Чимало фольклористів (зокрема, неодноразово згадуваний автором В. Анікін) твердили, що категорія стилю у системі фольклору другорядна. Проблема в тому, що для літератури (тим більш новочасної) стиль – категорія фундаментальна. Потрібне, отже, віднайдення методологічного паритету між категоріями стилю та жанру в явищах літературного фольклоризму. С. Цікавий уважає, що стиль тут варто розуміти “формалістично” – як стилістичний рівень у структурі жанру: “Стиль і світообраз не збігаються повністю із формою та змістом жанру відповідно. Продуктивнішим видається наближення першого поняття до зовнішньої форми, а другого – до внутрішньої (у термінах О. Потебні)” (26).

Принцип дослідження історичного саморуху літературного жанру думи проваджено надзвичайно послідовно, естетичне сприйняття жодного конкретного твору не може порушити суворої логіки обраної стратегії: на кожному рівні (від образного до версифікаційного) літературного твору

наявні “+” і “–” – ознаки фольклорної думи. Ось ілюстрація з аналізу “Думи про трьох вітрів” П. Тичини. Несподіване порушення властивого думі суміжного дієслівного римування в римі “Морозище – свище” викликає в читача відчуття насолоди від упізнання притаманної саме Тичині музикальності (за Стусом, “домінування музичного начала над смисловим”). Ми відчуваємо тут фольклоризм, але не як ідейну реінкарнацію фольклору, а як елемент вільної музичної гри з ним, щось подібне до необароко Шенберга чи неоязичництва Скрябіна. Але С. Цікавому ідеться не про “Думу” Тичини, а про думу в Тичини. І тут жорсткий дискурсивний аналіз ритміки твору засвідчує відхилення від жанрового еталону (139). Та попри всю методологічну строгість дослідження, існує відчуття естетизації, пластичності у сприйнятті саме цього першовзірця – ідеального світообразу народної думи.

На підступах до безпосереднього аналізу літературної думи в дослідженні провадиться екскурс в історію складної проблеми невідповідності поняття та назви жанру думи. Обидва явища становлять продукт загальнокультурного романтичного зацікавлення у фольклорі, утім їхній розвиток засвідчує певну різнобіжність теоретичних та мистецьких рефлексій. Ілюструє моду на слово “дума” історія цього жанрового визначення у творчості представників “української школи” в польській поезії (у другому розділі). Цікавий і достатньо несподіваний висновок С. Цікавого про “ядерність зв’язку ґенологічного поняття та ґенологічної назви в становленні польської літературної традиції звернення до думи” (44).

На цьому першому етапі “олітературнення” думи виникає цілий конгломерат її виявів: “Редагування (“фальсифікація”) – “стилізація” – “жанр” (45). Засадничо “безоцінний” (Г. Зедльмайр) аналіз дозволяє авторові 1) пояснювати мотивацію фальсифікаторів, виходячи з іманентного літературного процесу “прагнення видавців та їх дописувачів поповнити зруйновану, на їх думку, цілісність епосу” (46); 2) розглядати ці явища “первісного” фольклоризму як цілісний

феномен романтичного світогляду (зокрема, “оссіанізму”), що підготує постання нового жанру літературної думи як їхнє заперечення (важливий момент у визначенні жанру – “відсутність ознак стилізації за умови збереження зв’язку з фольклорним ліро-епосом та віддаленість від параметрів інших літературних жанрів” (51); 3) зважаючи на це, аргументовано заперечити тенденцію до негативної оцінки фальсифікатів і стилізацій, уможливлючи їхній повноцінний стильовий аналіз (“Дари Баторія. Смерть Богданка” (52 – 54), “Татарський похід Серпяги” (54 – 56), “Битва Чигринська” (56 – 58), “Похід на поляків” (58 – 60), “Битва Полтавська” (60 – 61), “неоковирний” (М. Плісецький) фальсифікат П. Куліша (61 – 63) та симптоматичні фальсифікати Г. Хоткевича (63 – 67), що виступає не так відживленням “оссіанізму”, як підготовкою відомої соцреалістичної тенденції). Одне з узагальнень: “Помітним явищем у фальсифікатах романтичної доби є розвиток думової побожності у напрямку до включень у сюжет есхатологічних та молитовних мотивів” (68), – можна доповнити розвитком цікавого сюжету взаємодії української фольклорної традиції з чужою книжною культурою. Мається на увазі “порівняння з Богом” (53) польського(!) короля у “Дарах Баторія” – буквально сприйняття давньої християнської алегорії, що, як свого часу довели В. Живов та Б. Успенський, характеризує московську традицію ледь чи не від XVII століття.

Романтичні стилізації розглядаються на матеріалі творчості М. Шашкевича (ілюстративне протиставлення літературної думи “Хмельницького обступленіє Львова” та “ліричної медитації” (71) “Побратимові” з підзаголовком “Дума”, що продовжує тему складного зв’язку між жанром і жанровим означенням), А. Метлинського, який “практично не використовує поняття “дума”, але у творчості якого “жанрові ознаки народного ліро-епосу достатньо послідовно зустрічаються в інтерпретованому вигляді” (73), Т. Шевченка (особлива увага – думі “Невольник”), П. Куліша (дуже ретельний, насамперед, стилістичний аналіз поеми “Україна”).

Зіставляючи два переспіви “Слова”, означених ґенологічною назвою “дума” – “Думу про військо Ігорева” Панаса Мирного та “Думу про похід Ігорів” Костянтина Зіньківського, – автор доходить висновку, що “два переспіви, названі авторами “думами”, перебувають у колах різних уявлень про значення ґенологічної назви, порізному співвідносять її з ґенологічним поняттям” (107). Природа відмінності полягає у різному ступені наближення до першоджерел стилізації, звідки й часткові розбіжності на рівнях риторичному та версифікаційному. Дуже цікаве спостереження, що, на жаль, лишилося без розгорнутого обґрунтування, про свідоме наближення стилю переспіву Зіньківського до “рівноскладового європейського епосу” (106). Таке зближення суголосне популярній тенденції транскультурного розуміння жанру думи, відчутного, зокрема, у міркуваннях М. Дашкевича про спорідненість понять “дума”, “сага”, “слово”. З’являється спокуса продовжити зіставлення, універсалізувавши обидва переспіви до рівня певних стильових (старий стилізаційний фольклоризм Панаса Мирного / модерна неокласицистичність Зіньківського) і світоглядних (націоналізм / окциденталізм) маркерів. К. Зіньківський не був якимось першорядним поетом (власне, “Дума” і є його найвідоміший белетристичний твір), та й ритмічні коливання в його переспіві не завжди усвідомлені та послідовні, зраджуючи певну “сирість” твору. Проте усвідомлена сама можливість нехтувати єдністю ритмічної побудови, а іноді без докорів сумління вдаватися до верлібру. Версифікаційний ідеал “Думи” нібито суголосний твердженню Гайне, що його Зіньківський активно перекладав, про стиль германського епосу: “Ця мова ніби витесана з каменю, а вірші подібні до римованих кам’яних плит”. І це, авжеж, сильно контрастує зі строгим прагненням Панаса Мирного наблизити свій вірш до думового.

“Специфіка дум революційного романтизму”. Ґрунтовний аналіз “Думи про Бармашиху” В. Поліщука та “Думи про незаможника Гречкосія та куркуля Дерія” В. Алешка дає підставу говорити

про нове життя фольклорного жанру у зв’язку із чітко окресленим агітаційним завданням. Світообраз традиційної думи, у якому затирається предметна конкретика, опирається авторському індивідуалізму й новоромантичній героїці. Сприйманий як примітив жанр думи становить вдале джерело для плакатного примітиву. Проте багатогранність думового світообразу не можна обмежити плакатом, і гіпертрофія у використанні одних елементів цього світообразу на шкоду іншим призводить до ефекту пародії: “В. Алешко таким чином несвідомо наблизив свою “Думу...” до групи пародійних творів, у яких комічний ефект досягається невідповідністю стилю та світообразу” (116). Якщо об’єднати спостереження С. Цікавого над “несвідомою” напівгероїзацією-напівпародіюванням “думового” слова “гречкосій” та вказівку на нехтування “народними принципами типізації, у яких позитивні персонажі другого плану відзначаються етичною стабільністю, що не підлягає випробуванням” (117), то можна стверджувати, що саме питання усвідомленості пародії знімається. Слова “гречкосій”, “брехнею підбити” В. Алешка, “нерозумні, собі добра учинити не хотіли”, “на Бога виглядали, сподівались” В. Поліщука – це наслідування думи лише опосередковане. Найперше це пародія на класичне слово шевченківської традиції. Є всі підстави думати, що у 20-і роки ці стилізації сприймалися як “плакатизація” саме шевченківського слова й української класики загалом.

Зрештою, повна каталогізація відхилень від думового світообразу в серйозних “думах революційного романтизму” (122), здійснена С. Цікавим, нашо́вхує на думку про потужний пародійний струмінь (у “серйозному”, формалістичному розумінні) у непародійних творах. “Дума про Хведора Черника” Р. Купчинського – найпоказовіший приклад саме через її “повну відповідність до народних канонів жанру” (119). Тут “на рівні образного слова новаторськими є, фактично, лише історизми (...) та включення назв амуніції та зброї зразка ХХ ст.” (121). Це включення “чужого” слова в замкнений стилістичний канон думи пожвавлює відчуття невідповідності модерної війни

думовій архаїці. У сполученні ж із зумисним висміюванням ворога (“Куля зрадливая, / У Москві-матушці свяченая”) у кульмінаційній частині це “чуже” слово викликає навіть трагікомічний ефект. (Як *pořa bene*, можна згадати повне уникнення військової термінології в сучасній “Думі про битву на Савур-могілі” Тараса Компаніченка, можливо, пов’язане якраз із відчуттям неприродності чужої стилістики).

До власне пародійних стилізацій, свідомо спрямованих на виникнення відповідного ефекту, С. Цікавий долучає “Думу про Маледикта Плосколоба” та тематично близькі до неї твори І. Франка, а також “думові” вставки в повісті О. Ірванця “Очамимря”. Ці пародії можна було б розглядати і в парадигмі бурлеску з алюзіями на “Енеїду”, але С. Цікавий простежує в них пародіювання мови та стилістики лише як наслідок пародійного переформатування жанру думи загалом.

У стилізаціях новітнього періоду (“Дума про трьох вітрів” Тичини, “Ой красна ти яблунько...” В. Свідзінського, думи А. Малишка, вставні думи з “Дикого поля” О. Бердника, “Дума про доброго кубанця” В. Барки, “Дума про кобзаря” Д. Кононенка) дослідник вирізняє дві головні тенденції: 1) “образне ускладнення й символізація епічного сюжету, що супроводжується змінами у ціннісних орієнтирах”; 2) “переосмислення світобудови, де образ людини перестає бути сюжетним чинником” (164). Спокуса узагальнення конкретного аналізу до пошуку загальнокультурного конфлікту між новітнім фольклоризмом, з одного боку, та модерними й неонародницькими тенденціями – з другого, що так чи так реалізується в цих думках, майже повністю нехтується автором. Втім одна з переваг цього дослідження в тому й полягає, що послідовне уникнення надлишку узагальнень провокує на подальші роздуми над численними проблемами, що імпліцитно присутні в окремих ескізах.

Одна з таких проблем – стилізації та фальсифікати радянської доби та їхні типологічні схожість/відмінність із романтичними першозразками (напр. “Битва Полтавська” – “Дума про козака Дзюбу” Ф. Гаріна). Загалом соцреалістичні фальсифікації (як і неонародницьке епігонство численних другорядних попередників) досліджуються суворо в межах обраної методики (пошук та оцінка відповідностей до взірцевого світообразу). С. Цікавий ані на мить не іронізує над предметом аналізу (а така іронія десь усе ж таки присутня на наших горизонтах очікування). Емоційна нейтральність підходу до цих псевдофальсифікатів, зокрема, дозволяє вченому дійти цікавого висновку про накладання “одичного пафосу на поетику народного жанру” (179), а кілька його зауважень (на жаль, уповні не розвинених) натякають на формування “нової оди” і на цій території, здавалося б, знеособленого героїзму.

Книжка Сергія Цікавого – це, авжеж, досягнення в царині досліджень літературного фольклоризму. А для ширших історико-літературних студій це не лише джерело величезного масиву ретельно проаналізованих найрізномірніших творів, а й приклад методологічної чистоти й сміливого кроку у сферу складних проблем взаємодії відмінних естетичних систем. Ця праця створювалася напередодні окупації Донецька, коли водночас Донецький (тоді ще український) театр готував постановку думи “Сліпий” за поемою Т. Шевченка та її народницькою інсценізацією М. Кропивницького. Величезною проблемою, яка постала перед постановниками, було передання епічності Шевченкової думи засобами іншого роду мистецтва. Дослідження С. Цікавого, якби війна не стала на перешкоді його вчасній появі, розв’язало б чимало питань, зокрема, вказавши на можливі напрямки драматургічної модифікації світообразу думи.

Михайло Жилін
м. Вінниця



Отримано 18 лютого 2016 р.