

## РЕЦЕНЗІЇ

### МНОЖИННИЙ ХАРАКТЕР РЕЦЕПЦІЇ ТА ЇЇ РОЛЬ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ<sup>1</sup>

#### THE MULTIPLE NATURE OF THE PERCEPTION AND ITS ROLE IN THE LITERATURE PROCESS

**Зимомря М.І.,**

*доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри германських мов і перекладознавства  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
імені Івана Франка*

**Науменко Н.В.,**

*доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри українознавства  
Національного університету харчових технологій*

**Зимомря І.М.,**

*доктор філологічних наук, доцент,  
завідувач кафедри теорії та практики перекладу  
Ужгородського національного університету*

XX століття подало яскраву картину достеменного літературного «вибуху» (за образом висловом Марії Зубрицької), який, з одного боку, спричинився до лавиноподібного потоку літературної інформації, а з іншого – спровокував множинний характер її осмислення. З огляду на розмаїття нововідкритих імен і явищ у новітньому письменстві, автор підручника «Історія української літератури. Кінець XIX – початок XXI століть» Юрій Ковалів веде наукові дослідження в контексті зіставлення й порівняння маловідомих або нових творів української літератури зі знаковими постатями та феноменами цієї доби.

Як зазначав Ю. Тарнавський, «читачі можуть бути так само талановиті й неталановиті, як і поети». Талант нерозривно пов'язаний із творчістю, і тому закономірно ставити питання про майстерність не лише літератора, а й читача. Її варто розуміти як **звільненість від шаблонних тверджень та апріорних концепцій, вибудованих методом узагальнення й уоднонамітнення 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». Отже, професор Юрій Ковалів уже вп'яте дає нагоду своїм сучасним «чительникам» побачити історію української літератури 1920-х років

внутрішнім зором, намалювати собі її картину. «Розстріляне Відродження», по суті, постає перед реципієнтом 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 XIX – початку XXI століть, показати нерозривний зв'язок покоління і його виняткову роль у становленні українського письменства, подати новітнє бачення історії української літератури, звільнене від неправильних тлумачень і кон'юнктурних нашарувань. Отже, Ю. Ковалів, окресливши специфіку літератури раннього українського модернізму в перших чотирьох томах «Історії української літератури», що вийшли впродовж 2013–2015 років, веде мову про прозу «Розстріляного Відродження» – малу та велику, традиційну й експериментальну, фабульну та безфабульну, фантастичну й гумористичну, «істинну» та імітаційну (саме цей концепт найчастіше вживає Юрій Іванович щодо письменства так званого «соціалістичного реалізму»).

Об'єктом дослідження в попередньому, четвертому, томі «Історії...» були лірика і 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,

<sup>1</sup> Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XXI століття. Київ: Академія, 2017. Том 5: У сподіваннях і трагічних зламах. 544 с.

ані в тому образі автора, який постає з одного чи з усіх творів (А. Ткаченко). Реципієнт має «візуалізувати», відтворювати описану ситуацію у 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 прози має доуявити самостійно. І в цьому – його майстерність як співавтора письменника. Зокрема, це помітно в розділах першому, де автор аналізує жанрово-стильове розмаїття української прози зрілого модернізму (засновок до цього аналізу подано в попередньому томі); другому, присвяченому експерименту в прозі 20-х років, і третьому, якоюсь мірою контрастному до другого – в силу того, що мовиться в ньому про орнаментальний стиль письма.

Про українську прозу кінця XIX – початку XX століть, передусім доби зрілого модернізму, Юрій Ковалів у п'ятому томі «Історії...» говорить як про розбудовану й досить виразну систематичну єдність. Твори Степана Васильченка, Гната Хоткевича, Грицька Григоренка, Михайла Івченка, Михайла Могілянського розглянуто як складники жанрово-стильової системи, що ставить свої специфічні завдання освоєння дійсності. Якщо зважити на те, що Юрій Ковалів – і літератор, і викладач, то варто звернутися до педагогічних рефлексій аналізованих у п'ятому томі авторів. Наприклад, Степан Васильченко справедливо стверджував: *«Є педагоги, в яких бездарність і нездатність відчувати художнє слово прямо світиться на обличчі... Це енергійні, самолюбні й деспотичні люди. Коли вони беруть групу дітей в свої виключно руки, то можемо побачити, як через деякий час на обличчях учнів з'являється теж тупа пиха, безнадійно зарозуміло бездарність... Учити творчості можуть тільки творці – і за вчителів кличте в школі поетів і художників слова: Шевченка, Вовчка, Квітку, Коцюбинського, Стефаніка... Народну пісню...»*.

«Учити творчості можуть тільки творці». І самі письменники, і їх дослідники – як сучасники, так і послідовники. Юрій Ковалів у силу свого поетичного світорозуміння здатен не просто розглянути літературний твір під кутом зору «музики у слові», а й донести це бачення до читачів. Манера письма Ю. Ковалева спонукає пригадати, що в белетризованій формі естетичне кредо модерністів лунає з рядків етюду Грицька Григоренка «Од серця до серця»: *«Годі! Не хочу я так писати, як колись, як скрізь пишуть, – що там фабула якась, зав'язка, розв'язка, пролог, епілог... Треба одрізувати живі*

*тремтячі скибки життя... Годі! треба розбити, розкувати ці золоті кайдани мистецькі! Життя, життя і тільки життя!»* І це не протест проти законів композиції, як може видатися на перший погляд, а заклик до пошуку нових форм. Суперечливе та мінливе життя, яким воно було наприкінці XIX – на початку XX століть, варто, за визнанням як самої письменниці, так і дослідників літературної творчості цього періоду, змальовувати, промовляючи до читача лише «від серця до серця» (Олена Гнідан). Отже, розвиваючи на початку XX століття художній досвід народницької прози й водночас включаючись у новаторські пошуки, вищезгадані письменники готували широкого читача до розуміння української культури, орієнтованої на світові зразки. Цей напрям свого часу повноцінно не розвинувся. Проте виявився у творчості Анатолія Дімарова, Бориса Харчука, Григора Тютюнника, Євгена Гуцала, які розгорнули тему «сільських типів». Так у підручнику створюється горизонт очікування нових досліджень, об'єктами яких стануть уже наші сучасники.

Юрій Ковалів доводить: бурхливий розвиток новелістики в українській літературі кінця XIX – першої третини XX ст. зумовив формування чималої кількості її жанрових різновидів і їх оригінальних мовностильових рис (чуттєво-образна предметність, своєрідний синтаксис, окличні фрази, інверсії). Тут цілком закономірно з'являється таке поняття, як **експеримент**. І якщо вже йдеться про те, що, згідно з авторитетною думкою автора рецензованого підручника, письменство – *спосіб формування моделей експериментального освоєння світу*, варто зауважити таке. Практика будь-якого літератора показує, що впродовж свого шляху він був і залишається непогамовним експериментатором, творячи високохудожні тексти зі спостереження й осмислення буденних і непересічних явищ. Певною мірою ризикованими є спроби літератора вплинути на усталений хід «експерименту», тобто творчості: подовжити або скоротити його тривалість, замінити один реагент (у цьому разі слово або словосполучення) іншим, збільшити чи зменшити дозування реактивів, вести дослід у замкненому просторі або на відкритому повітрі. У будь-якому разі письменник має знайти «золоту середину», не «скотитися» в гадану оригінальність і не застигнути в епігонському наслідуванні класичних взірців. Тому Ю. Ковалів доцільно розглядає специфіку експерименту в літературі на матеріалі таких відкритих до різнопланових інтерпретацій жанрів, як новела («Я (Романтика)», «Редактор

Карк» М. Хвильового, «Фавст», «В житах» Г. Косинки) і роман («Жанна-батальйонерка» Г. Шкурупія, «Подорож доктора Леонардо та його коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» М. Йогансена, «Золоті лисенята» Ю. Шпола, «Вертеп» А. Любченка, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Дівчинка з ведмедиком» В. Петрова (Домонтовича)).

Експеримент органічно пов'язується з таким явищем, як орнаментальна проза, що теж сама собою є виявом експериментаторства. Автор підручника студіює не лише знакові твори, котрі належать до орнаментального стилю (доробок Григорія Косинки, Миколи Хвильового, Михайла Ялового, Аркадія Любченка та Юрія Яновського), а й знайомить сучасного читача з менш відомими літераторами – Марією Галич, Іваном Полярним, Борисом Тенетою.

У чому головний позитив «Історії...» Ю. Ковалева? На нашу думку, в тому, що після прочитання навіть кількох слів про творчість того чи іншого прозаїка хочеться освіжити в пам'яті його архітвори. Зокрема, це стосується Григорія Косинки, який скрупульозно дотримувався принципу: «... нічого зайвого, не викладати подробиці – хай обрана риса дасть гостро й повно відчуття ціле; не коментувати і не оцінювати – хай говорять вчинки героя і підтекст, лексика, барви, звуки». Г. Косинка майстерно використовує «квазідраматургічний» (за висловом М. Ткачука) спосіб ведення оповіді, невластне-пряму мову, близьку до потоку свідомості:

*«Степ зустрічає низькими поклонами паїсні вітер, а він проходить полями – теплий, ніжний, смикає за вуса горду пшеницю, моргає до віса й довго, довго цідує кучеряві голови гречок – п'є меду степові...»*

*– Плювать мені тепер на Гострого! Іду назустріч, може, хоч пиріжка дасть, коли не з нашого села... Дезертирові все можна! Ачхи, кучерява! Ой, злякається... З неділею, куди йдеш?! – не сказав, тільки подумав: «Невже Уляна?»...»*

Тим самим він витворює «gassonto da fare» («оповідання, яке треба зробити», за аналогією з італійською «commedia da fare»), прилучає до співтворчості реципієнта, даючи йому змогу поринути у світ переживань наратора. І те саме робить Юрій Ковалів у дослідженні орнаментальної прози.

Говорячи «просто про складне», автор «Історії української літератури» по-новому розкриває перед нами художні якості новелістичного мислення Ю. Яновського, серед яких – поетизація, яскрава імпресія, поєднана із жорсткою натураліс-

тичністю; вміння віднайти індивідуальну прозову тональність і виявити авторську манеру письма за загальної невибагливості, майже стандартності сюжету; потужний нарративний струмінь, сміливі експерименти з романтичним методом на рівні дифузійного мислення; тяжіння до міфопоетики і смілива громадянська позиція.

Результатом особливо наполегливого пошуку став підрозділ «Фабульна проза 20-х років ХХ ст.». Розвинене «шосте чуття» вченого допомогло Юрієві Ковалеву добрати до аналізу не лише твори неперевершених майстрів епічного письма (Сергія Пилипенка, Наталі Романович-Ткаченко, Івана Сенченка, Олександра Копиленка, Валер'яна Підмогильного, Віктора Петрова), а й літераторів маловідомих, маловивчених: Марії Галич, Івана Полярного, Дмитра Борзяка, Гордія Брасюка, Володимира Гжицького, Дмитра Бузька, Леоніда Скрипника. Приділено належну увагу й авторам, які уславилися як поети, – Майкові Йогансену, Олексі Слісаренку, Євгенові Плужнику, і то лише тому, що їм належать цікаві за жанром або образністю твори, які слугують гармонічним доповненням до «симфонії» української прози.

Творчим кредо Бориса Антоненка-Давидовича було таке: *«Я не замислювався й не замислююся над питанням про своє місце в українській літературі: це справа критиків, літературознавців і читачів. За всіх часів і обставин мене бентежило й бентежить тільки одне: писати так, щоб у якійсь мірі мати підстави сказати своїй музі Шевченковими словами: «Ми не лукавили з тобою...»*. Це була головна настанова, котрою проникся і Юрій Ковалів як дослідник, осмислюючи жанрово-стильові константи першого періоду творчості митця. Серед них, зокрема, аналітично-критичне зображення дійсності в збірці оповідань «Запорошені силуети» (1925); художнє бачення проблеми «людина і революція» в повістях «Тук-тук» (1926), «Синя волошка» (1927), «Печатка» (1928); глибинний психологізм повісті «Смерть» (1927), у якій простежено згубний вплив комуністичної ідеології на українського інтелігента, котрий у спразі стати «вольовим більшовиком» зрікається свого національного ества.

Повернення Ю. Ковалева до експерименту спостерігається в розділі 1.6 «Наукова фантастика 20-х років ХХ ст.». Ще В. Поліщук цілком справедливо трактував «науковість» поезії не просто як інкрустацію в ліричну оповідь наукових термінів і терміносполук, а як засіб глибинного проникнення в сутність зображуваного – надзавдання, якого автори (як поети, так і прозаїки) дотримуються й сьогодні.

У викладенні белетристичних узагальнень наукових теорій письменник, відповідно до логіки художньої мови, додає до абстрактних схем та уявлень науки певну кількість інформації образної. Ця остання може не примножувати логічного наповнення теорії, але має передавати «чуттєві емоції» (Г. Хільмі), які, асоціюючись із уявленнями та схемами науки, поглиблюють їх зміст. Тому в дослідженні фантастики 1920-х років (доробку Ю. Смолича та В. Владка) Ю. Ковалів наукову парадигму доцільно зіставляє з художньою, дотримуючись теорії О. Потебні про три типи мислення – міфічний, поетичний і науковий, які не заперечують, за гегелівським законом, а органічно доповнюють і продовжують одне одного.

Складниками внутрішньої структури епічних творів, на думку Ю. Ковалева, є взаємозв'язок показу поведінки персонажа з характеристикою його зовнішності, мовлення, розкриттям внутрішнього світу людини. Саме тому в підручнику об'єкт окремого підрозділу (1.7) – гумор і сатира. Твори Остапа Вишні, Ю. Вухналя, Ю. Гедзя, А. Гака, В. Чечвянського на тлі першої третини ХХ століття – важливий складник прозового потоку. Об'єктом дослідження в «Історії...» стали також дискусія щодо місця сатири й гумору в суспільному житті; теорія «розпеченого пера». У цій царині Юрій Ковалів знайомить сучасного читача з реаліями тодішнього, зокрема літературного, побуту. Архетипна для різних епох бінарна опозиція *істинний письменник/графоман* постає під новим кутом зору. Здавалося б, тема доволі освоєна, але більше її ще належить освоїти молодим філологам. Наприклад, узявши до уваги імена й факти як, висловлюючись мовою Інтернет-користувачів, доцільні «хештеги», увівши «Початкуючого» Юрія Вухналя, «Автора Троянденка» Юхима Гедзя та інших у контекст порівняльного дослідження з творами авторів нової доби.

Не лише доброзичливий гумор, а й актуальність у розрізі творення літературного стилю – чинники інтересу науковців до оповідань Юрія Вухналя. Автори цієї рецензії мали нагоду детально проаналізувати твір «А. Дюма відвідує видавництво «Ой, гук, мати, гук», виданий 1933 року, і дійти висновку: джерелом комічного в ньому є невідповідність «високої» романної форми та «побутового» змісту, мети й засобів її досягнення, намірів і їх реалізації. Об'єктом іронічно-сатиричної гри стає не стільки сам першотвір Дюма «Три мушкетери», скільки спроби головного редактора видавництва «Ой, гук, мати,

гук» пристосувати його до суспільно-політичних реалій початку 1930-х років. Отже, оповідання видається відкритим до інтерпретацій у ключі рецептивної естетики та інтертекстуальності, які є важливими сьогодні парадигмами літературного дослідження. Однак під пером науковця письменники-гумористи постають і тонкими ліриками. Природна образність «Мисливських усмішок» Остапа Вишні зумовила той факт, що їх називають поезіями у прозі, а самого письменника – поетом. Причому сам митець не раз зізнавався, що хотів би писати вірші – «ніжні-ніжні, блакитні-блакитні». Семантика «полювання» для Вишні була міцно злитою з поняттям «поле» – польові дослідження життя рідного краю; поле, на якому сходять зерна любові до людини і природи. Умовно кажучи, здобиччю митця була не дичина, а нові враження, нові художні образи. Навіть у щоденникових записках друзі й сучасники Вишні отримали жартівливі «прізвиська», в яких відбито ставлення письменників до полювання: «поїхалибачилинестрілялякстрілялиневлучили Максим Рильський, можеайбожеябпоїхавтаквоноякстрілятакбахкає аптичкаж вонахочежити Павло Тичина, словочестіубившістсотнайшоводну Богдан Чалий, нащоменімисливськарушниця колиятойщогреблірвав Платон Воронько, Ярославмудрийтежходивналови Іван Кочерга» (Остап Вишня, «Щоденники»).

*...Когда-то в старину писатели писали  
Про нежных ангелов, про ведьм, про колдунов,  
Про бога, про царя и про любовь,  
Потому что их цензура заставляла,  
И Грозный им каторгой грозил  
И часто высылал в Сибирь...*

Цей уривок із вірша безіменного автора «з народу», процитований у розвідці О. Малінкіна «Навчання молодих письменників», міг би стати засновком до розгляду літератури «соціалістичного реалізму» (імітат-літератури, за Ю. Ковалевим) із погляду її формозмістового наповнення. За спостереженням Олени Романенко, у 1920–1930-х роках на авансцену історії виходить не унікальна особистість, а тип «людини із маси», що, своєю чергою, вело до жорсткішого систематизування критеріїв і норм, а з іншого боку – до збідніння формозмісту літератури. За колективом не видно людини. На це свого часу нарікав в «Етюдах» Гео Коляда: «*Ось теми: банда, кохання, куркуль, буржуй, червоний, чорний, комуніст і тільки одіж, тавро та словесний блуд. А де ж людина? Її нема.*»

Мікулаш Неврлий, який 2016 року зустрів свій славний столітній ювілей, виокремлював

у тогочасному українському письменстві течію «пролетарських письменників», у ширшому значенні – всі літератори 1920-х років, а у вузькому – ті, хто «не погоджувався з естетикою минулого й свідомо підпорядковував свою творчість вимогам нової доби та партії». Але водночас це не дає підстав «скидати» цю частину нашого письменства з «корабля Сучасності», а, навпаки, спонукає подивитися на неї по-новому.

Знайомі багатьом зі шкільної лави імена – Андрій Головка, Іван Микитенко, Петро Панч. Як автори творів для дітей і про дітей, так і представники «найпрогресивнішої» у світі літератури – «пролетреалізму», відповідно до Ковалевського терміна-неологізму. Незалежно від того, у кого які асоціації та емоції лишилися після знайомства з «Бур'яном», «Пилипком» і «Червоною хустиною» А. Головка, «Братами» й «Диктатурою совісті» І. Микитенка, «Сином Таращанського полку» П. Панча, читачам, без сумніву, буде цікаво, як саме трактуватиме їхню творчість сучасний науковець. Адже сьогодні деякі хворі на «дитячу хворобу ревізіонізму» (за образним висловом Л. Талалая) філологи навіть лірику Павла Тичини, Максима Рильського та інших класиків, творену з початку 1930-х років, воліють лишати поза розглядом як «імітат-поезію»; можна прилучити сюди й «імітат-прозу», «імітат-драму» тощо. Хоча це зовсім не так, і саме в цьому ключі розглянуто прозові твори згаданих літераторів.

Кожен із нових напрямів і методів має своїх прихильників і противників, майже кожен со-

годні виявив і свою обмеженість. Головне ж – структура сучасного знання загалом забезпечує дослідникові можливість вибору певного наукового дискурсу й певної методології. Здається, усвідомивши кризу тотального смислу академічної методології, можемо прагнути (і не лише прагнути, а й створювати, як це робить Ю. Ковалів) диференційовану, різнорівневу, відмінну методами, стилями, з різними інтерпретаційними стратегіями структуру літературної науки, критики, яка була б спрямована до реального, а не абстрактного досвіду індивіда.

Без «дихання життя», про яке говорить перша книга Біблії, «дихання», яке кожний творець мусить вдихнути у свій твір, від твору залишається «бездушний зліпок глини, арифметична сума хаотизованих атомів, що розпадуться від найменшого подмуху». Ці думки поета-вченого Є. Маланюка мають глибокий науковий сенс: аналізувати літературні твори – означає вміти відчувати й досліджувати енергетику художнього слова, що й доводять усі п'ять випусків рецензованого підручника Ю. Ковалева «Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX століть» і, зокрема, п'ятий том, що побачив світ 2017 року. Тому можна вкотре поспіль повторити, що Юрій Ковалів постійно йде від тексту й цим самим шляхом веде своїх читачів. Він спонукає (навчаючи) їх відчувати в «оманливих оркестрах» новомодних філологічних терміносистем саме ті ноти, потрібні для творення рельєфного образу української прози першої третини XX століття.