

говорити про школу як певну традицію, то думається, слід було б прислухатись до думки метра російської критики, "неистового Виссариона", який причину іншості М. Гоголя, свіжості його світу, його несхожості на інших вбачав у тому, що митець стояв поза традицією російської літератури, не був у неї закорінений.

Сказано точно, бо традиція, яка формувала М. Гоголя, та й була іншою: український етнокультурний простір, фольклор, барокова література, вертеп, українська християнськість, демонологічні уявлення, міфологічні вірування, лицарська козацька історія, мораль і етика українців, національна емоція, тобто українська духовність у різних своїх виявах. Синтезуючись, все це й обумовлювало в російській літературі "новість вираження". Лише самі епіграфи до першого твору "Вечорів..." свідчать про закоріненість М. Гоголя в український літературний ґрунт, у народну словесність, що й забезпечила національний погляд на світ. "Истинная национальность, – писав сам М. Гоголь, – состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами" [2, с. 64]. На відміну від представників української школи в російській літературі, М. Гоголь – це не лише українська тема, це органічна вписаність в український простір і художній наратив, що засвідчено десятками відповідних сюжетів. Обмежимо констатацією лише деяких із них:

- М. Гоголь і український етнокультурний простір (родовід, дім у Василівці, Ніжинська гімназія, українська пісня, театр у Кишиневі...);

- М. Гоголь і українська традиція художника-проповідника ("Правила життя в мирі");

- М. Гоголь і національно-історична стихія, козакоцентрична свідомість автора "Тараса Бульби" як вияв ідеї нації ("Взгляд на составление Малороссии", "Размышления Мазепы", ліро-епічна концепція історії України, запозичена з українського героїчного епосу);

- Душа, дух, серце як основні концепти М. Гоголя-епіка, ключ до його світу і водночас вияв українського кордоцентризму. У русі національної традиції він трактує серце як основне осердя людської сутності;

- М. Гоголь і український фольклор, етнографія;

- М. Гоголь і українська колористика, український портрет, живопис. Російський критик С. Шевірьов відзначав, що письменники-вихідці з України щонайперше колористи в слові, як і земляки їх живописці. М. Гоголь саме і подає яскраві, життєствердні, соковиті кольори;

- М. Гоголь і народна сміхова культура. У письменника – високий, загонистий, всепримуючий (тотальний) і водночас життєствердний сміх, з допомогою якого й утверджується окремішність, інакшість українця;

- М. Гоголь і поведінковий, психологічний тип українця. Зауважимо лише, що коло московсько-петербурзької творчої еліти сприймало його не інакше як "українця" ("хохла").

Синтезуючись, усі ці чинники і забезпечили літературну національну належність М. Гоголя, утвердивши тим самим Україну в художній свідомості світу.

1. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України. – К., 2004;
2. Гоголь Н. Несколько слов о Пушкине // Н.В. Гоголь. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1978. – Т. 6; 3. Масенко Л. Гоголь у російській літературі: пророк чи басаврюк? // Літературна Україна, 1992. – 11 червня; 4. Мороз В. Мова і нація // Народна газета. – 1992. – №1; 5. Попович М. Національна культура і культура націй. – К., 1991; 6. Федченко П. Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. – К., 1986; 7. Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль, 1994.

Н. Костенко, д-р філол. наук

ПРО ДЕРЖАВНІ РОЗМІРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ (СПРОБА КОМЕНТАРЯ ДО "ЗАПИСІВ І ВИПІСКІВ" АКАД. М. ГАСПАРОВА)

Проаналізовано вплив держави на метрику української поезії XX століття.

The article analyses the role of the state in imposing feet in the Ukrainian poetry of the 20th century.

В одній із найоригінальніших своїх праць "Записи і випіски", де своєрідно поєдналися принципи мемуарно-біографічного жанру та енциклопедичного словника, академік М. Гаспаров висловив цікаве судження про т.зв. "державні розміри". Він навів таку розмову з поетом О. Парщиком: "Парщик спитав мене: який віршовий розмір був у нас державним. Чи не 5-стопний ямб? (Цьому було важливо для теми "Дисиденство в поезії"): "Ні, якби я був державою, я надав би перевагу 4-стопному ямбу: він завірений класиками і скупіший на варіації, у ньому легше вистежити недозволене. Але я, мабуть, був би поганою державою, тому не покладайтесь на мене. Однак те, що в 1950-1980-х рр. 5-стопний ямб витіснив 4-стопний – це знак того, що держава надто легковажно ставилася до віршових розмірів..." [2, с. 34].

Висловлене судження навело мене на думку про можливу національну специфіку державних розмірів у поезії різних народів. У колишніх радянських республіках союзна держава пристосовувалась до місцевих, національних умов, звичайно, у відносних вимірах. Так, в Україні вона схилила українських поетів до трафаретного національного стилю, у тому числі й у версифікаційній формі. Тому тут маємо інший державний розмір. Активне поширення у 30-50-х роках державного жанру патріотичної пісні посилювало позиції вже пригасаючого 4-стопного хорею, найближчого до народнопісенних рит-

мів. Саме цей розмір у першій половині XX ст. (почасти і в 60-70-і роки), на мій погляд, одержав статус державного в українській поезії; не втратив він своїх позицій і на межі XX-XXI ст.

М. Гаспаров на прикладі російської, української та білоруської силабо-тоніки показав, що "хорей сприймається як спогад про народний, національний вірш, ямб як причетність до загальноєвропейського, інтернаціонального" [3, с. 37], тобто хорей і ямб утворюють опозицію: "народний – книжний", "національний – запозичений", "пісенний – декламаційний".

Це не означає, що державний російський 4-стопний ямб не національний; за ним стоїть пушкінська традиція – головна національна магістраль російської поетичної класики. Інші традиції в українській поезії. Той процес синхронного розвитку двох систем – силабічної і силабо-тонічної, який здійснювався в поезії Т. Шевченка, не міг не вплинути на позиції не тільки ямба, а й хорея, хоча б тому, що при накладанні силабо-тонічної схеми, скажімо, на Шевченківський 14-складовик (4+4+6) ми можемо виявити принаймні два найпоширеніших метричних варіанти: 1) чергування 4-стопного і 3-стопного хорею і 2) чергування 4-стопного хорея і 2-стопного амфібрахія.

Хорейчний 4-стопник став провідним класичним розміром в українській метриці 10-20-х років (ним, за

нашими підрахунками, охоплено понад 40% творів цього періоду і майже 45% віршових рядків); його креативність зберігалась і в найближчі десятиліття, особливо в 40-50-і рр. Для порівняння: 4-стопному ямбу належала менша кількість творів і рядків: у 10-20-ті роки – 35,6%, у 30-40-і роки приблизно стільки ж; показники підвищились у 50-і роки: 4-стопний ямб зрівнявся і навіть випередив 4-стопний хорей; картина цілком змінюється тільки в 60-70-і роки, коли 5-стопний хорей і 5-стопний ямб помітно обігнали колишніх лідерів.

Держава використовує народнопісенний потенціал окремих розмірів насамперед в офіційній тематиці й відповідних жанрах – у гімнах і публіцистичних віршах. Державний гімн "Ще не вмерла Україна" (на слова П. Чубинського, муз. М.Вербицького) написаний силабічним 14-складовиком (подібну ритмічну будову має польський державний гімн "Jeszcze Polska nie zginęła") з жіночою клаузулою і парним римуванням.

Ще не вмерла Україна, ні слава, ні воля, 4+4+6 А
Ще нам, браття молодії, усміхнеться доля. 4+4+6 А
Згинуть наші воріженьки, як роса на сонці, 4+4+6 В
Запануємо ми, браття, у своїй сторонці [5]. 5+3+6 В

У метричному еквіваленті цього тексту в нерозчленованих 14-складових рядках бачимо вищезгадані варіанти: поєднання або 4-стопного і 3-стопного хорею (у більшості випадків), або 4-стопного хорея і 2-стопного амфібрахія, напр., у першому рядку:

Ще не вмерла Україна, ні слава, ні воля,
UU-UUU-U // U-UU-U X4+Am2

У 90-і роки ХХст. робилися спроби покласти на музику М. Вербицького інші слова патріотичного змісту, найчастіше – просто відредагувати текст П. Чубинського; при тому, зрозуміло, ритміка цілком повторювала оригінал. Напр., у віршах П. Ілленка:

Честь і слава України і праця і воля, 4+4+6
Свято, браття, будувати Україні долю, 4+4+6
Свято, браття, щастя дбати від сонця до сонця 4+4+6
І достойно панувати у своїй сторонці. 4+4+6

Зрештою, як відомо, обмежились тільки невеличкою стилістичною правкою в першому рядку оригіналу П. Чубинського ("Ще не вмерла України ні слава, ні воля..."), що аж ніяк не вплинуло на розмір твору.

Одна з вищих точок одержавлення 4-стопного хорея припадає на 30-50-і рр. ХХ ст. Показовим прикладом застосування "народного" розміру може бути поетичний збірник М. Рильського "Орлина сім'я" (1955), де хореїчний 4-стопник посідає помітне місце (зі 100 оригінальних творів 63 написано ямбом, 29 хореем, у тому числі 17 – 4-стопним хореем). Найяскравішим зразком державності в національній формі є знаменита "Пісня про Сталіна" (1936), де пісенна образність і чіткий розмір (Х4-АвАв) компенсують витрати словесної риторики:

Із-за гір із-за високих
Сизокрил орел летить...
Не зламати крил широких,
Того льоту не спинить.
Хай шумить земля піснями
В цей крилатий, гордий час...
Слово Сталіна між нами,
Воля Сталіна між нас.

Ця "Пісня" з простою, близькою до частівки мелодією, була дуже популярна в 30-50-і роки; її виконували кращі хорові колективи в Україні.

Однак у загальному індексі розмірів М. Рильського, навіть у найбільш культові 30-40-і роки, 4-стопному хорее не належало провідного місця; його випереджав хореїчний 5-стопник. Тому навіть з метричного погляду М. Рильського не можна назвати "співцем" державного офіціозу.

Крім згаданої "Пісні" М. Рильського можна було б процитувати численні приклади з творчості інших поетів, наприклад, не менш популярний вірш П. Тичини "Партія веде" (1933), де 4-стопний хорей перемежований 3-стопним (Х4434433-ААвССбб):

Та нехай собі як знають,
Божеволіють, конають, –
Нам своє робить:
Всіх панів до дної ями,
Буржуїв за буржуями
Будем, будем бить!
Будем, будем бить!

У 30-40-і роки 4-стопний хорей активізується також у російській і білоруській поезії. Цей розмір нерідко використовував Я.Купала, напр., у відомих віршах "Льон" з пісенним рефреном (у російському перекладі М. Голодного "Ой ленок, ленок мой чистый Волокнистый, золотистый") або "Білоруським партизанам" (у тому ж перекладі: "Партизаны, партизаны, Белорусские сыны"). У своїх піснях Я. Купала вдавався також і до силабічних розмірів 11-12-14-складовика з помітною хореїчною акцентуацією.

До хореїчного 4-стопника тяжіє багато російських поетів зазначеного періоду, причому використовується два основних його інтонаційних типи: пісенний і говірний. Пісенний – у М. Ісаковського ("Прощання": "Дан приказ: ему на запад"), В. Лебедева-Кумача (початкові рядки "Пісеньки про капітана": "Жил отважный капитан"), Р. Рождественського ("Я уехал от весны") та ін. Говірний – у О. Твардовського ("Василь Тюркин. Книга про бійця"), де Х4 чергується із різностопним Х4343, та ін.

М. Гаспаров вважав, що в поезії радянського періоду "імітації російського народного вірша практично обмежуються тактовиком частівки" [4]. Однак варто наголосити і на живучості хореїчного 4-стопника, яка, очевидно, пояснюється збалансованістю в українській поезії класичних і фольклорних традицій, внаслідок чого відпадає сама потреба у буквальних імітаціях.

Держава зацікавлена в граничній ясності, простоті й прозорості не лише змісту, а й форми художніх творів – так, за слушним зауваженням М. Гаспарова, "легше вистежити недозволене". Із цього погляду, очевидно, зовсім не випадковим у 30-50-і роки був сплеск абсолютно прозорої дитячої поезії. У згаданому збірнику М. Рильського значна частина 4-стопних хореїв використана в дитячих віршах: "Пісня про радянську школу" ("Спіють груші по садах..."), "Пісня про ялинку" ("Сніг та сніг навколо ліг"), "Знов до школи" ("Дітлахи гудуть як бджоли"), "Білі мухи" ("Білі мухи налетіли") та ін.

Часом у звучанні згаданих пісень вгадуються хореїчні ритми дитячих лічилки з їх алогічною мовою; як на пр., у репертуарі російських лічилки:

Шла собака по роялю
И сказала цифру "шесть"...

Або:

Из-под горки катится
Голубое платице.
На боку зеленый бант –
Тебя любит капитан.

Для об'єктивності слід відзначити, що в лічилках використовуються не лише хореїчні, а й ямбічні й різні трискладникові ритми, напр., дактилічні:

Еники-беники
Їли вареники...

Часом звучать і складніші, мішані розміри. Напр., "На золотом крыльце сидели / Царь, царевич, / Король, королевич, / Сапожник, портной. / Кто ты будешь такой?"

Р. Якобсон у статті "Про російський фольклор", згадуючи лічилки, говорить про їхній фантазмагоричний

словник, що коливається між смислом і нісенітницею, про особливу образну форму і розкішну звукову текстуру [6]. При цьому він посилається на Г. Виноградова та В.Ареф'єва, які вбачали сутність лічилок у магічному жеребкуванні, на що вказує і їх діалектне позначення "гадалка" і "ворожбитка". Етнограф В.Ареф'єв, який досліджував мистецтво шаманів, відкрив, що діти, використовуючи загадкові слова і вислови, хочуть надати більш таємничий і надприродний характер своїй лічбі і вжити "свого роду шаманізм".

Своєрідний шаманізм присутній і в державних розмірах.

Скажімо, серед трискладників особлива сугестія, очевидно, властива амфібрахічним розмірам – чистому 4-стопному, або з чергуванням 4-стопних і 3-стопних рядків, що генетично пов'язаний із баладним розміром (напр., у класичній російській поезії – в "Пісні про віщого Олега" О.Пушкіна). Розспівну, урочисту інтонацію цих розмірів можна вловити в окремих віршах про Й.Сталіна, напр., у М.Бажана ("Людина стоїть в зореноснім Кремлі"). Характерно, що у творчості багатьох українських поетів 4-стопний амфібрахій виходить на перше місце саме в 50-і, особливо офіційні роки, хоч і в 30-і, і в 40-і, воєнні, він був досить популярним не лише в українській, а й у російській поезії.

4-стопним цезурованим амфібрахієм написано заспів Гімну СРСР (слова С.Михалкова та Г.Ель-Регістана, муз. О.Александрова; український переклад М.Бажана) – Ам4ц-ЖчЖч ("Союз нерушимый республик свободных..."). Приспів укладено 4-стопним цезурованим дактилем – Д4ц-ДчДч ("Славься, Отечество, наше свободное, / Дружбы народов надежный оплот!.."). Остаточний Гімн СРСР було утверджено 1977 р., а менш ніж за рік утвердили Гімн УРСР (слова П.Тичини і М.Бажана, муз. колективна). І тематично, і метрично Гімн Радянської України майже повторює

текст Гімну СРСР, із деякими змінами в метричній схемі приспіву й римуванні (заспів: Ам4ц-ЖчЖч, приспів: з.а. 3-скл. (Д4цД4цАм4цАм4ц-ЖчЖч):

Живи, Україно, прекрасна і сильна,
В Радянськiм Союзi ти щастя знайшла.
Мiж рiвними рiвна, мiж вiльними вiльна,
Пiд сонцем свободи, як цвiт, розцвiла.
Слава Союзу Радянському, слава!
Слава Вiтчизнi навiки-вiкiв!
Живи, Україно, радянська державо,
В єдинiй родинi народiв-братiв!

У семантиці тексту та його звучанні тут головне – емоційний, урочистий, хвалебний тон (живи і слався), а смисл окремих слів, як у лічилках і шаманських замовляннях, другорядний, вторинний. Можливо, тому С.Михалков так швидко перекомпонував текст гімну СРСР у текст гімну Росії.

Як бачимо, у ритмах зазначених гімнів і хвалебних віршів міститься не тільки і не стільки "змістова інформація, накопичена всією культурною традицією" [4], скільки певна, контрастуюча з нею наспівність, мелодійність; тож услід за С.Аверинцевим можна сказати, що "форма" контрапунктично сперечається зі змістом, дає йому противагу..." [1].

Отже, влада не так уже й легковажно ставиться до віршових розмірів, використовуючи технології, які найоптимальнішим способом можуть діяти на масову свідомість і підсвідомість, так що насильство навіть не усвідомлюється.

1. Аверинцев С. Ритм как теодицея // Новый мир. – 2001. – №2;
2. Гаспаров М.Л. Записи и выписки. – М., 2000; 3. Гаспаров М.Л. Очерки истории европейского стиха. – М., 1989; 4. Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М., 1984; 5. Небо України // Поетична антологія. Упоряд. та ред. В. Коломійця. – К., 2001. – Кн. 1; 6. Якобсон Р. Язык и бессознательное. – М., 1996.

Ю. Мариненко, д-р філол. наук

ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ ОСОБИСТОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ ДОБИ МИСТЕЦЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО РУХУ

Об'єктом запропонованої статті є естетичний ідеал людини в українському еміграційному романі 40-х років ХХ ст. Розглянуто генезу, особливості художнього конструювання ідентичності пасіонарної особистості. Проаналізовано романи Л. Мосендза "Останній пророк", І. Багрянного "Тигролови", "Сад Гетсиманський", "Людина біжить над прірвою". З'ясовано систематичні домінанти.

The aesthetic ideal of a man in the Ukrainian immigration novel of the 1940s is revealed. The genesis, ways of artistic construction of passionate identity are investigated. Novels "The Last Prophet" by L. Mosends, "Tiger Catchers" by I. Bagryanyj, "Gethsemane Garden", "The Man Runs over the Precipice" are analyzed. The systematic aspects of these works are analyzed.

Наукове осмислення творчого доробку письменників другої хвилі еміграції, яка в повоєнні роки одержала назву Мистецький український рух (1945-1949), на Заході розпочалося ще шість десятиліть тому [5; 19]. Нині в Україні літературознавці відкривають нові шари цього непересічного в історії української літератури явища [13; 14; 16 та ін.] Метою запропонованої статті є системне висвітлення естетичного ідеалу людини в українському емігрантському романі 40-х років ХХ ст. На матеріалі романістики провідних прозаїків того часу Л. Мосендза та І. Багрянного розглянемо генезис, способи художнього конструювання ідентичності пасіонарної особистості.

Кожна епоха диктує свій ідеал особистості. Концепція людини в післявоєнній українській літературі еміграції детермінована полемічним дискурсом МУРу, провідною ідеєю якого була думка, що "крім літератури, Україна нічого не має й сама залишається скоріше духовною, ніж матеріальною субстанцією" [13, с. 285]. Йдеться про феномен, який О.Пахльовська називає "тісним біномом політики й культури в українському

контексті" [14, с. 18]. Перед письменниками постало тоді "серйозне іманентне завдання – створити українця як громадянина сучасного світу" [16, с. 185]. Іншою важливою обставиною було усвідомлення потреби, як це сформулював один із мурівських ідеологів В. Державин, "безперервності і чинності" духових традицій нашого передвоєнного письменства" [5, с. 6].

Така постановка питання є цілком закономірною, адже основний склад, так би мовити, авторського колективу МУРу – учасники того ж таки довоєнного письменства (Є.Маланюк, У.Самчук, Д.Гуменна, В.Барка та ін.). Що стосується конкретно Л.Мосендза та І.Багрянного, то перший, після поразки армії УНР опинившись в еміграції, став одним із чільних представників "вісниківської квадриги", ідеологічним куратором якої був Д.Донцов; другий – дивом уцілілий учасник Розстріляного Відродження – вважав себе учнем М.Хвильового.

І тут маємо цікаву інтригу. Суть її полягає в тому, що Л.Мосендз, який виявив себе непримиренним борцем із художнім досвідом письменників Радянської України,

© Мариненко Ю., 2010