УДК 883.01

ВІРШ І ДУХ

Штонь Г.М., д. філол. н., професор

Київський національний університет ім. Т.Шевченка

На відміну, скажімо, від фізики літературознавство не має напрацьованої ієрархії *всезагальних* законів (у фізиці вони йменуються апріорними принципами) філологічного мислення як мислення суто наукового. Описовість, смакова довільність, ідеологічна інваріантність, методологічний волюнтаризм — то найочевидніші ознаки цілковитої відносності всіх наших суджень, які претендують на істинність в одному міркувальному контексті і видаються чимось зовсім протилежним у контексті іншому. Більше того, науковість постмодерного вишколу взагалі усуває з дослідницького поля зору таке "фізичне явище", як твір, заміняючи його — твір — текстом, принципів прочитання якого може бути безліч. Для "чистого", так би мовити, розуму подібна підміна "живої художньої матерії" матерією мертвою, приналежною виключно культурі і на мові і мовою культури пояснюваною, є чимось схожим до виборюваної всіма і скрізь "демократії", котра релятивізувала і вирівняла у правах не лише суспільні касти та стани, а й талант з писучістю, благородство й нікчемність, моральну (та й фахову) самопідзвітність і т.зв. "верховенство права", котре робить непідсудним кожного, хто жодних прав не порушує, живе, як живеться, і пише, як пишеться. Або принагідно рефлексує, як рефлексується, завше втікаючи під захист логіки, матрична природа якої усуває, робить напріч зайвою природу сущу. До таких надміру "демократичних" рецепційних практик належить, зокрема, і Бартівська "думка про необхідність поступового аналізу того чи того конкретного тексту, що, очевидно, веде за собою певні наслідки і певні переваги. Тлумачення тексту, — наполягає фундатор постструктуралізму, — це не довільне заняття, якому можна віддаватися, прикриваючись заспокійливим алібі "конкретності": одиничний текст вартує всіх інших текстів, відомих літературі, проте не в тому сенсі, що він представникує від їхнього імені (абстрагує і урівнює їх), а в тому, що сама література є не що інше, як єдиний і одиничний текст: індивідуальний текст аж ніяк не дає доступу (індуктивного) до певної Моделі, він слугує одним із входів у розгалужену систему з множинністю подібних входів; скористатися цим входом, означає побачити вдалині не узаконену структуру норм і відхилень від них, не наративний чи поетичний Закон, а цілу перспективу (ошметки чиїхось промов, голоси, що доносяться з надр інших текстів й інших кодів) з утікаючим, відступаючим, таємниче розчахнутим горизонтом: кожний текст (одиничний) є втілена теорія (а не проста ілюстрація) цієї втечі, цього нескінченно відновлюваного і такого, що ніколи не згладжується, "розпізнавання"[1, 22-23].

В якості однієї з літературознавчих апріорій це могло б слугувати аналогом розгорнутого потрактування нашими колегами з царини точних наук категорії субстанціональності: "Кожен предмет досвіду містить у собі постійне (субстанцію) і змінне (акциденції). Акциденції суть способи існування субстанції. Кількісна міра субстанції є величиною постійною" [2, 102]. Щоправда, 'виникає проблема визначеності її (отої метатекстової субстанції) авторства, яке навіть з урахуванням причетності до нього Бога надто багато місця віддає людині, її смакам, знанням, її, зрештою, рецепційним інтенціям, завдячуючи яким твір напрямом свого руху має верх, а не низ, присуд, а не апріорне знання, життя, а не смерть. При тому життя не десь і колись, а зараз і тут, що, звісно, не виключає його неспізнаванної всезагальності, цього — на земному рівні і в межах суто земного досвіду — замінника божості, до якого ми, люди, не повертаємося, а яким щохвилинно є. І яке актами "розпізнавання" у собі й собою реалізуємо романом, віршем, трагедією, драмою, котрих до нас, творців, не було. Чи — співтворців: ми люди не горді і згодні розділити моменти поетичних чи прозаїчних осявань з кимось чи чимось, од нас мудрішим. Проте не здатним бути зреалізованим без нас — цей наголос я роблю вихідною позицією міркувань і про віршовий спосіб формування метасубстанції власне ба й виключно мистецького призначення і штибу, котра не є ні т.зв. матерією, ні пізнаючим її розумом. Недвозначно чітко про неї сказано у Гегеля, який писав: "Мистецтво виражає дух в індивідуальній своєрідності і у той же час очищеним як від випадкового наявного буття і його змін, так і від зовнішніх умов, і при тому виражає *об 'єктивно* для споглядання і уявлення" [3, 205].

В якості першої (і визначальної) з апріорних засад як власне мистецтва, так і науки про нього наведене судження філософа пропонує, як бачимо, дух, субстанцію щонайменше рівнобожу, а щонайбільше — паритетно творчу в царині, принаймні, вже згадуваного **життя,** феномену, можливо, й у Всесвіті єдиному. А можна й сказати — самотньому;

останнє припущення робить працюючий в нас і нами Дух ще й нашим товаришем по долі, котра — доля — має іще одну, але вже не виїмково земну назву — *призначення*, яке, вочевидь, містить і кожен окремо взятий вірш, і поезія в цілому. В якості одного з цілком можливих (але аж ніяк не вичерпних) його — призначення — щодо вірша уточнень можна взяти гегелівське потрактування ліричного роду, який зображає "одиничне відчуття, інакше кажучи, такий, що відбувається в душі, рух" [3, 206]. Рух, безперечно, убік Духу, або разом із Духом на ті рівні його "очищення" від усього випадкового, себто минущого і щодо нього "зовнішнього", де поет і його співтворець-читач є (або стають) виключно ним. Для прикладу наведу один-єдиний раз колись і невідь де прочитаний, точніше — духоєством вхоплений щоденниковий запис П.Тичини:

За вікнами кленок
Віттями хитає.
А мами немає...

Переконувати себе і вас, що це вірш, при тому вірш щонайвищої духовної проби, я не збираюсь і не стану: таким самим (зрозуміло — за функціями) віршем для когось може слугувати й одне-єдине слово. Приміром — Марія, Україна, степ, зоря, жовтень. Власне, коли йти за О.Потебнею, кожне слово є образом, а відтак і поезією, про що недвозначно нагадує нам джерельне, як ми кажемо, чиста народна мова, чар якої іноді перевищує суто змістове наповнення творів, де та мова стала, що називається, головною дієвою особою. Для унаочнення цього наведу приклад із збірки "Дикі думи" Ю.Федьковича, котра починається однойменним віршем:

Гой думи ж ви мої! Гой чорні ж ви мої,
Та де вас подію?
Украй Чорногори, украй золотої
На швару [трави. — Г.Ш.] посію.
І муть Чорногоров легіники трови [полювання з псами. — Г.Ш.]
На лови ходити
І муть мої думи у травах шовкових
Усі находити...

А ось як звучить коломийка, що є в записах Федьковича й яка поетом була обрана в якості художнього першовзірця:

Де ж я свої співаночки подію, подію?
Та піду я в Чорногору на швару посію.
Будуть туди вівчарики з вівцями ходити,
Будуть мої співаночки в траві знаходити;
Будуть туда вівчарики білі вівці пасти
Будуть мої співаночки за капелюх класти.

Попри певну ритмомелодійну й почасти образну близкість обох навединих уривків, рівень їхньої поетичності, а з тим і одуховленості у них різний. Причина цього самоочевидна: Ю.Федькович наміром суто міркувальної чи, як ми тепер кажемо, концептуальної "дикості" втрутився в природну гру сутнісних сил використовуваної ним у ролі робочого матеріалу живонародної мови, де передбачувана назвою циклу трагедійність буття не є і не була ніколи присутньою.

"Мова, - зауважував О. Потебня, — в усьому своєму обсязі і кожне окреме слово відповідає мистецтву, притому не тільки за своїми стихіями, а й за способом їх поєднання"[4, 48]. Спостереженим нами наразі способом цього поєднання є вірш авторський і вірш безособове народний, проте з одними і тими ж у них "стихіями", до яких належить і внутрішня форма кожного буквально слова, яких поезія використовує, по-перше, незмірно менше від прози, а по-друге, використовує згідно сковородинського закону "сродності" як самої внутрішньої форми, так і штенційної її всезагальності, яку Барт пропонує замінити суто вербальним метатекстом, стосовно якого усі тексти літературні є утвореннями суто коннотативними. З аналітичної точки зору, -зауважує він, — коннотація належить двом просторам — лінійному просторові впорядкованих послідовностей, коли фрази витікають одна з одної і зміст помножується мовби діленням, розпросторюючись за допомогою відводок, і завдяки просторові, що агломерує, коли певні фрагменти корелюють з тими чи тими смислами, позапокладеними щодо матеріального тексту, творячи в сукупності певного роду туманності означуваних. З топологічної точки зору коннотація забезпечує розсіювання (органічне) смислів, схожих із золотим пилком, що вкриває зриму поверхню тексту (смисл — це золото). З семіологічної точки зору коннотативний смисл — це першоелемент певного коду (не

піддатного реконструкції), звучання голосу, що вплітається в текст. З динамічної точки зору це іго, під яким згинається текст, це сама можливість схожого тиску (смисл — це сила). З історичної точки зору коннотація, якщо вже вона творить смисли, які скоріш від усього піддаються фіксації (навіть коли вони не є лексичними), є джерелом (хронологічно визначеним) Літератури Означуваного. З точки зору своєї головної функції (породження подвійних смислів) коннотація порушує чистоту комунікативного акту: це — зумисно і свідомо створюваний шум, який вводиться в фіктивний діалог автора й читача, це — контркомунікація (Література є нічим іншим, як зумисною какографією). Із структурної точки зору існування денотації і коннотації, двох систем, що вважаються роздільними, дозволяє текстові функціювати за ігровими правилами, коли кожна із цих систем відсилає до іншої згідно вимог тої чи тої *ілюзії* [1, 18-19].

Наведена (як і попередня) цитата з "поворотної", за визначенням її автора, праці Р.Барта зумисне розлога і довга, що іще більш увиразнює ілюзійність її самої у ролі тлумача того, звідки й чому у вищенаведеному вірші Тичини, який складається всього лише з восьми слів (два з них до того ж службові), зринає смисл позаденотативно-коннотаційний, себто явлений відразу і повністю і явлений в об'ємі щонайменше епічному. У довільному переказі цей смисл полягає в раптово виниклому почутті сирітства серед переповненого вітром світу. Сирітства і кленка за вікном, і поета, і всіх, хто, вдихнувши у себе словоряд: "За вікнами кленок вітами хитає", — на видихові (видихові духовному!) вже чується неназваним, але повтором "вікнами — вітами" "імплантованим" у власне духоєство всекосмічним протягом, в унісон з повівами якого здригує й серце. А душа, оминаючи усі оті "туманності" означуваних, шуми... фіктивного діалогу автора й читача, поза- й понадвербально здіймається до знання найголовнішого: що іще однієї душі, маминої, яка, вочевидь, усе це колись "чула" і це чуття передала синові, вже в цім світі нема. Хоч можна сказати й навпаки: увесь світ став тепер маминою душею. І це за відсутності мами живої приносить відчуття всохопної спорідненості людини й того самого Космосу, про який (як, до речі, і про власне кожний текст і "метатекст" у цілому) можна коннотувати практично безкінечно. Як, для прикладу, про світильник, форма якого може бути чи й не самодостатньо довершеною, "чистий розум" здатен рефлектувати і як про дерево, камінь, метал чи скло, і як про ємкість, і як про свідка того чи того історичного часу. І все це буде світильника стосуватись, але не буде ним самим у тій єдино потрібній людині і людиною передбаченій якості, котра пов'язана з живопломінним у нім горінням. А у вірші, який теж цим світильником є, — зі спалахом зматерілізованого його вмістом Духу, емановаого не з фактури слова, фрази, строфи, а з життя, а ще точніше — співжиття вибурхуваних у віршовану форму квантів субстанціонального смислу, видобутих "тіснотою віршового ряду" (Б.Ейхенбаум) з "матерії", у якості якої слугують вищезгадані слова, фрази, строфи.

Третій з апріорних принципів фізики: "Усі одночасно існуючі предмети досвіду перебувають у всезагальній взаємодії постільки, поскільки їхні субстанції однакові" [2, 102] стосовно поетичного і, ширше, художнього мислення може, отже, звучати майже, або цілком так само, оскільки мова до "предметів" досвіду належить теж. Так само, зрозуміло, як і мова художня, котра впокорює і змушує у відповідному напрямку і на відповідний результат працювати *стихії,* які наявні, за Потебнею і в слові. Це *"зміст* (або ідея), який відповідає чуттєвому образу або розвинутому з нього поняттю; *внутрішня форма, образ,* який вказує на цей зміст, який відповідає уявленню (яке теж має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприйнять, або на поняття). І, нарешті, *зовнішня форма,* в якій об'єктивується художній образ. Різниця між зовнішньою формою слова (звуком) і поетичним твором, — зауважує вчений, — та, що в останньому як прояві складнішої душевної діяльності зовнішня форма більш перейнята думкою" [4, 47-48].

Варто було б зупинитися докладніше на щойнозгаданій складності не власне думки і вербалізованого при її участі змісту, а на складності і розмитті **душевної діяльності,** яка має наслідком і саму думку, і твір, зміст якого, на переконання О.Потебні, "розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє" [4, 49], але це відхилило б нас від головного річища цього повідомлення, котре стосується передбачуваного чи не кожним творчим актом, але не кожним творчим актом здійснюваного прориву в царину тих всезагальних смислів, які і є змістом і вмістом субстанції, пойменованої Духом. Дефінітивне визначення останнього хто зна чи можливе, проте продемонструвати, що саме мається на увазі, можна. Звернусь до загальновідомого:

Тече вода з-під явора
Яром на долину.
Пишається над водою
Червона калина.
Пишається калинонька,
Явор молодіє,
А кругом їх верболози

Й лози зеленіють.

Тече вода із-за гаю
Та по-під горою.
Хлюпощуться качаточка
Помеж осокою.
А качечка випливає
З качуром за ними,
Ловить ряску, розмовляє
З дітками своїми.

Тече вода край города.
Вода ставом стала.
Прийшло дівча воду брати,
Брало, заспівало.
Вийшли з хати батько й мати
В садок погуляти,
Порадитись, кого б то їм
Своїм зятем звати?

Україна, яка друге вже століття називає Шевченка своїм батьком і яка багаторазово (М.Лисенко, С.Воробкевич, Я.Степовий) робила спроби перетворити цей вірш на пісню, ще жодного, як на мій погляд і, звісно, рівень поінформованості, разу не робила спроб його — вірш — коли не вивищити, то бодай поставити осторонь "генеральних" доріг поетичного нашого слова. Слово, яке постійно щось то славило, то викривало, то до чогось нас закликало і вкрай рідко промінилось... миром. При тому миром щонайвищої духовної проби — богоприсутнім або й богосущим, коли ніщо і ніде (ніде найперше в межах, тексту, але тексту не виключно вербального) не порушує розлитої в божім цім світі благодаті. Вираженої, зокрема, абсолютною суголосністю усіх впокорених віршем стихій: ладової, тої, що живить інтенції послівної внутрішньої форми (хоч, принагідно зазначимо, внутрішньою формою володіє і текст), стихії земноприродної, космічної, внутрішньолюдської, стихії світовідчуттєво і світотлумачно авторської (т.зв. "ліричне "я", яке, є чимало підстав вважати, наближається в цьому вірші до "я" земнонебесного), стихії, нарешті, рецепційної, куди увіходить і ота сама "складність душевної діяльності", що супроводжує злиття "я" читацького з "я" Шевченка. Як саме це відбувається, себто коли і за рахунок чого індивідуальне (поетичний авторський стан, покликані ним з океану мови слова, "запропонована" і цьому станові, і цим словам форма) водночас і злитно починають "промовляти" не про окремішнє своє, а про субстанціональне спільне: те, що набув у процесі багатосотлітньої духовної своєї історії коломийковий вірш, що злютовує качат, осоку, ряску, город і річкову течію в одне неподільно-епічне ціле і що є так само спільним між качкою з качуром і тільки що покликаним природою до потреби у парі дівчам, — так от, повторюю: як саме це (поєднання усього з усім) відбувається чи відбувалося у поетові, знає тільки поет. Якщо, зрозуміло, знає; є чимало підстав разом із К.Юнгом вважати, що його — поета — "внутрішня природа відкриває себе і качкою проголошує речі, які ніколи у нього не були на устах. Він тільки може підкоритися цьому внутрішньому імпульсу і прошкувати туди, куди той веде, відчуваючи, що його твір більший від нього самого і володіє силою, йому непіддатною" [5, 366]. Приклад із Шевченком у цьому сенсі виглядає ніби не найбільш вдалим, оскільки поет зображену ним ідилію, а радше — земний інваріант раю, спостерігав і собою у собі омовлював не раз, і не два. Але гляньмо на дату написання цієї ідилії: 7 листопада 1860 р., Петербург. Саме листопада і саме Петербург. Менше ніж за рік до раптової смерті, яка є, кажуть, переходом у життя вічне.

Яке саме вічне, знати нам не дано. І, водночас, дано. У тім числі й оцим ось хрестоматійним віршем, покликаним до життя національним нашим Духом і Духом всесвітнім, котрий, пригадаємо Гегеля, постає у мистецтві "очищеним як від випадкового наявного буття і його змін, так і від зовнішніх умов". У тім числі й умов не лише у вигляді глибокоосіннього північного міста, а й царату, конкретної поетової долі. І усіх нас, котрі ту долю зводять здебільшого до подій зовнішніх, а не внутрішніх. Зокрема й отаких, коли життєвий розум і конкретножиттєвий досвід від Слова відступають, аби поступитися місцем... Духові. Який має поезію за свого **мовця.** З усіх у мистецтві відомих — найуніверсальнішого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Ролан. S/Z. — М., 1994.
2. Грязнов А.Ю. Методология физика и априоризм Канта // Вопросы философии. - № 8. - 2000.
3. Гегель. Работы разных лет: В 2 т. — М., 1971. - Т. 2. — С. 205.
4. Потебня Олександр. Естетика і поетика слова. — К.:Мистецтво, 1985.-302 с.
5. Юнг Карл. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг Карл. Избранное. — Минск, 1998.