

СТУДІЇ НА ПОШАНУ І З НАГОДИ 75-ЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ ОЛЕГА ЄВГЕНОВИЧА ПОЛЯРУША

УДК 82.0

ПОВНОТА ОСЯГНЕННЯ ТЕМИ/ІДЕЇ/ПРОБЛЕМИ ЯК ЧИННИК ЦІЛІСНОСТІ ТВОРУ

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

Головний пафос статті полягає в аргументації положення, що цілісність літературного твору залежить від того, наскільки повно він виражає освоєвану тему/ідею/проблему. Саме ж осягнення теми (ідеї/проблеми) пояснюється таким ступенем її художнього вираження, яке робить подальшу її розробку недоцільною, такою, що надає творові «зайвої ваги» і через те шкодить його цілісності, а значить і художності. Стверджується закономірність: істинне – значить цілісне, а цілісне – значить системне. З позиції рецептивної поетики пізнання системно-цілісного, а значить істинно-правдивого смислу відбувається як відкриття (розуміння) внутрішніх зв'язків художньо пізнаного явища. Причому, цей процес наділений безкінечністю, постійним заглибленням і постійним відчуттям правильності руху думки. Такий процес відкриття «безодні смислу» супроводжується появою естетичних емоцій.

На матеріалі аналізу поезій Тараса Шевченка «Мені однаково, чи буду...» та Миколи Вінграновського «Вас так ніхто не любить. Я один» доведено, що якщо твір осягає сутність теми/ідеї/проблеми, і якщо ця сутність закодована в образну плоть твору як система, то твір набуває тієї «безодні смислу», котра наділена притягальною силою. Йдеться про особливу інформаційну цільність, декодування якої потребує серйозного напруження інтелектуальних зусиль, такого напруження, що супроводжується відкриттям смислів, а значить, і розрядом естетичної енергії.

Ключові слова: цілісність літературного твору, рецептивна поетика, відкритий твір, декодування

Вихідні гіпотетичні твердження

На початку зробимо одне важливе уточнення. Візьмемо до уваги, що змістові наповнення таких літературознавчих термінів, як «тема», «художня ідея», «проблематика» перебувають у постійних взаємопереходах. Відомо, наприклад, що поняття «тема» досить часто ототожнюється з поняттям «проблематика художнього твору», яке, у свою чергу, уподібнюється поняттю «ідея художнього твору». До такого термінологічного різнобою треба ставитися спокійно, «по-філософському», розуміючи, що спроби упорядкувати термінологію, силоміць канонізуючи одні терміни та ігноруючи інші, навряд чи принесуть користь нашій «неточній» науці. Тому й виходить, що можна говорити і про вичерпаність теми, і про ступінь освоєння проблематики, і про повноту вираження ідеї як про досить близькі, майже синонімічні смисли. Тому й вживаємо сполучення слів *тема/ідея/проблема* як синтезований термін.

Сформулюємо вихідне, поки що гіпотетичне твердження таким чином: **цілісність літературного твору залежить від того, наскільки повно він осягає/виражає освоєвану тему/ідею/проблему.** Цей рідко вживаний у літературно-критичній практиці, проте досить вагомий критерій цілісності, а, значить, і художності літературного твору цікавив багатьох учених. І якщо зараз про нього треба говорити як про недостатньо розроблений, то пояснюється це відсутністю досліджень, які, переборюючи термінологічні розбіжності, узагальнили б окремо висловлені думки в цілісну концепцію.

Є чимало підстав з недовірою поставитися до поняття повноти осягнення художньою твором обраної *теми/ідеї/проблеми*. Хіба можна тому чи ж проблему остаточно вичерпати? Невже роман «Війна і мир» Л. Толстого настільки осягає тему, що вже будь-які інші художні твори про життя російського суспільства в період Вітчизняної війни 1812 року недоцільні? А як бути із «вічними» темами/проблемами чи з твердженнями про невичерпність інтерпретацій істинно класичних творів? І чи не суперечить наша вихідна гіпотетична заява про повноту осягнення твором *теми/ідеї/проблеми* як чинник цілісності твору відомим твердженням про рівноправність індивідуальних інтерпретацій твору? Бо для одного читача *тема/ідея/проблема* твору може здатися повністю осягнутою/вираженою, а для другого – ні.

Коли говоримо, що твір осягає *тему/ідею/проблему* твору, то маємо на увазі той ступінь її художнього освоєння, який робить подальшу її розробку недоцільною, такою, що надає творові «зайвої ваги» і через те шкодить його цілісності. Тут вельми доречним буде нагадати відому сентенцію Олеса Гончара: «Роман – як ракета: один грам зайвої ваги – і вона не полетить». Довершений твір – це взірцево побудована річ, у якій «все на місці». Розвиваючись, вибудовуючись, він уже настільки осягнув *тему/ідею/проблему*, настільки виразив її, наскільки дозволили йому жанрові можливості. Коли ми говоримо, що, наприклад, Шевченків «Садок вишневий коло хати...» є настільки довершеним твором, що у ньому не можна змінити

жодної букви, жодного пунктуаційного знаку, що до нього нічого не можна додати і нічого від нього не можна відняти, то хіба ж це не означає, що він з максимальною для своїх жанрових можливостей повнотою осягнув тему, а отже, і вичерпав її?!

Постають запитання: чи не залежить ступінь вичерпності *теми/ідеї/проблеми* від того, наскільки сам твір осягає об'єктивну істину відображеної дійсності? І чи не можна прямо пов'язати художнє осягнення об'єктивної істини з повнотою осягнення *теми/ідеї/проблеми* художнього твору.

У центрі нашої уваги – змістовий момент поетики твору, його *художній світ*. Як відомо, «у світі літературного твору немає багато з того, що є в реальному світі» [7, с. 79]. І все, що введено автором у внутрішній світ твору, необхідне йому для вираження художнього смислу. Якщо все, що міститься у внутрішньому світі твору, тобто усі змістоформові прийоми є функціональними, такими, що «працюють» на вираження головного художнього смислу, – значить, сам «організм» художнього твору наділений енергією самозабезпечення власного «життя». У такому випадку твір можна трактувати як «певну цілісність, що містить у собі свій час і *свою енергію*» [9, с. 343] (Курсив наш. – Г. К.).

Щоправда, можна навести багато прикладів, коли з функціональністю усіх складників художнього світу ніби все гаразд, але при цьому сам твір не досягає потрібного рівня довершеності, що не дозволяє йому жити у «великому часі» (М. Бахтін). А це засвідчує, що його самозабезпеченість енергією недостатня. Ось тут і необхідно співвіднести ступінь вичерпності *теми/ідеї/проблематики* твору з повнотою осягнення об'єктивної істини. *Самозабезпеченість твору енергією, що є важливою ознакою його художньої довершеності, а отже, і цілісності, визначається повнотою освоєння об'єктивної істини відображеної дійсності*. В цьому – один із найважливіших критеріїв художності. Він аргументується з кількох позицій.

По-перше, потрібно враховувати, що досягнення художньої істини є не чим іншим, як відображенням сутності художньо осмислюваного явища. Як уже відзначалось, справжній художній талант бачить сутність речей і явищ. А розуміти сутність речей і явищ – це бачити їх цілісно, з врахуванням їх внутрішніх і зовнішніх зв'язків. Тут треба звернути увагу на той факт, що «об'єкт мислення постає в мисленні таким, яким він є в дійсності, тобто як система» [1, с. 99]. Можна говорити, що митець, наділений здатністю бачити сутність речей і явищ, володіє системним мисленням. І чим він краще усвідомлює системність відображеного явища, тим більше наближається до об'єктивної істини. В такому разі про осягнуту образно-художніми засобами

об'єктивну істину можна говорити як про художню.

Повнота освоєння теми/ідеї/проблеми твору як його художня енергетизація. «Мені однаково, чи буду...» Тараса Шевченка

З метою зрозуміти залежність цілісності твору від повноти засвоєння (вичерпання) *теми/ідеї/проблеми* твору, яка, у свою чергу, дає підставу не тільки говорити про повноту вираження його головного смислу, а й осягнути цей момент як могутнє джерело енергетизації тексту, тієї енергетизації, яка робить твір художнім шедевром, забезпечуючи йому – без перебільшення! – вічне життя, звернемося до поезії Тараса Шевченка «Мені однаково, чи буду...».

Зразу ж скажемо, що головний сенс твору через свою приховану глибинність, розкривається вельми непросто. Євген Маланюк у статті «Малоросійство» наводить приклад типового нерозуміння заключних слів поезії «Мені однаково...»: «Покійний Максим Славинський, приятель Лесі Українки, довголітній співредактор західницького петербурзького місячника «Вестник Европы» і наш дипломат в часах Державності, десь у середині 1920-х рр. широ признався був у розмові, що страшне пророцтво Шевченка –

Та не однаково мені,

Як Україну злії люде

Присплять, лукаві, і в огні

Її, окраденую, збудять, –

було для нього довгий час незрозуміле. Що то значить «присплять»? І чому «збудять в огні»? І чому «окраденую»? Як це можна «окрасти» цілу країну, цілий народ? Славинський згадував, що він (та й не він один) ту «неясну» шевченківську строфу клав на карб «слабої обробленості віршу», «малої освіти», мовляв, «самоука» і т. п., інтелігентських забобонів... І аж, як казав він, ось тепер, по всім, що було протягом 1917–20 рр., він зрозумів, яке прозріння і яка осторога містилася в тій «неясній» і «необробленій» строфі» [6, с. 245–246].

Зрозуміти головний сенс твору – це зрозуміти основну проблему нашої нації, суть якої навдивовиж точно і пророче виразив Шевченко. Йдеться про тривогу поета за можливе поступове пригасання національної самосвідомості, яке може серйозно ускладнити майбутнє національне відродження.

Дещо про історію написання цієї поезії – її знати необхідно для глибшого розуміння чинників, що породили головний смисл.

У 1945–1847 роках Тарас Шевченко став свідком і безпосереднім учасником піднесення національного життя. Треба зрозуміти, що зовсім не випадково в один час і в одному місці зібралось чимало молодих високоосвічених українців,

об'єднаних шляхетним прагненням служити Батьківщині.

Випускник юридичного факультету Дерптського університету 25-річний Микола Гулак вражав усіх, хто його знав, своєю різнобічною обдарованістю. Як юрист він мав можливість порівняти суспільно-політичний устрій самодержавницької феодальної Росії з більш розвинутими в соціальному та політичному відношеннях країнами Західної Європи. Він був одним із перших, хто в гнітючій атмосфері російського монархічного режиму відчув подих уже близької європейської «весни народів». Звідси і його глибока переконаність у праві українського народу жити в незалежній державі. Він мав намір повністю присвятити себе українській літературі. Арешт, три роки заточення у Шліссельбурзькій фортеці, заслання, багаторічний поліцейський нагляд фактично виключили цю неординарну людину з українського національного життя. Доля Миколи Гулака – яскравий приклад того, як імперія намагалася зашкодити появі та вкоріненню української інтелігенції.

Видатною особистістю був історик, фольклорист, письменник, літературний критик та публіцист Микола Костомаров. Він вражав своєю високою ерудицією, дивовижною пам'яттю (німецьку мову вивчив за 2 місяці), організованістю та працездатністю. 30-річний професор Київського університету став одним із організаторів Братства, автором його програмового документа – «Книги буття українського народу».

Чимало добрих слів можна було б сказати і про багатьох інших членів Братства – В. Білозерського, О. Навроцького, І. Посяду, М. Савича, О. Маркевича, що були цвітом українського народу.

І те, що ці молоді люди згуртувалися навколо національної ідеї, готові були самовіддано служити їй практичними справами, було першою ознакою, що українська нація почала виходити із депресивного стану. З'явилась національна еліта.

Пробудження національного життя не могло не тішити Шевченка. Як людина з винятково гострим історичним мисленням він розумів, що це тільки початок поступового нагромадження визвольної енергії його народу. У поезії «Бували війни і військовій сварі...», написаній за три з половиною місяці до смерті, поет висловив оптимістичну думку, що ті «зелені парості» все-таки виростуть і врешті-решт здобудуть Україні волю.

Поезія «Мені однаково, чи буду...» була написана у петербурзькому казематі «III отделенія» жандармерії, де Шевченка разом з іншими ув'язненими кирило-мефодіївцями тримали під слідством. Шевченко розумів, що перші обнадійливі ознаки національного

відродження були нещадно понижені. Він мав можливість ще раз, тепер зблизька, придивитись до тієї жорстокої сили, що витоптувала (і буде ще довго витоптувати) цвіт українського народу. Цю силу уособлювали слідчі «III отделенія», серед яких виділявся своєю грубістю страшний (за словами Є. Маланюка) генерал Дубельт. «І Куліш, і Костомаров в одно слово запевнюють, що Дубельт на допитах поведився неввічливо, по-грубіянськи, гукав, лаявся паскудними «площадними» словами, тупотів ногами, загрожував карою на горло. ...Костомаров називає Дубельта старою лисицею. Окрім того, слідчі не соромилися уживати спокуси і підступництва. Михайло Максимович Попов, як оповідає Костомаров, часто приходив в келії до узників і всякими заходами влещував і спокушав їх, щоб на допитах говорили те, чого бажав Дубельт...» [5, с. 236]. Треба думати, що Шевченко, який так глибоко зрозумів антигуманну сутність Російської імперії («Сон», 1844), який геніально розгадав її «національну політику» і навіть продемонстрував світові, що діється в підсвідомості російського самодержавника («Кавказ»), спостерігаючи за «роботою» Дубельта і його команди, добре розумів, як навалює і безцеремонно, не гребуючи засобами, може діяти імперія, охороняючи свою «неделімость». Безперечно, Шевченко легко розгадував прийоми, якими користувалися російські самодержці з метою *приспати* національну свідомість українців, викоренити із їхньої голови бодай натяки на думку про можливість існування самостійної України. Розумів він і те, що чекає Україну, якщо Орлов, Дубельт та ще багато інших ревних охоронців Російської імперії будуть винищувати до кореня, як це сталося з Кирило-Мефодіївським товариством, всякий прояв національних здорових сил. Тоді вільно плодитимуться «землячки з циновими гудзиками», «шашелі», «дядьки отечества чужого». І не буде їм числа, і настане мить, коли відродження України вже стане неможливим...

Перебуваючи за ґратами, Шевченко як ніхто інший тоді інтуїтивно відчував, розумів та емоційно – як поет! – глибоко переживав ситуацію після розгрому братства. Його народ залишився без довгоочікуваної еліти, а значить – самотнім, приреченим на занепад. Ситуація у відчутті та розумінні Шевченка, котрий точно прогнозував майбутнє, була більш як драматичною. Ось ця болісна візія драматичного майбутнього спричиняла відчуття покинутості та занепаду рідної землі, свого народу, в якого забрали кращих синів, що мали б бути його поведирями, учителями та захисниками. Знищуючи еліту, охоронці імперії позбавляли народ інтелекту як засобу пізнання і творення ціннісних орієнтирів. Відчуття цієї загрози спричиняло той «внутрішній

тиск» почуттів, котрі творчо сублимувалися у мотив тривоги за майбутнє України.

Поетія «Мені однаково, чи буду...» свідчить, що саме ця думка найбільше турбувала Шевченка в його «казематські» дні і ночі. Аналізуючи її, ще раз пересвідчимося, з якою інтенсивністю «організм» твору «працює» на породження головного смислу.

Достатньо бути хоч трохи обізнаним із творчістю Шевченка, щоб дійти думки про лукавство поета у рядках:

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні.

У своїй «невольничій» ліриці поет неодноразово висловлювався, що йому зовсім не байдуже, чи буде він «жити в Україні, чи ні». В посланні «А. О. Козачковському» він писав з Орської кріпості:

І благов би я о смерті...
Так ти, і Україна,
І Дніпро крутоберегий,
І надія, брате,
Не дасте мені Бога
О смерті благати.
В іншій поезії він зізнається:
...серце холоне.
Як подумаю, що може
Мене похоронять
На чужині...

Отже, у засланні поет тримався надією повернутись на Батьківщину.

Надалі фактично варіюватиметься один мотив – мотив байдужості до того, чи будуть його пам'ятати в Україні, чи ні. У розвитку цього мотиву поет виявляє неабияку творчу винахідливість: тема байдужості до можливої майбутньої слави не тільки декларується, а й показується створенням вражаючих ситуаційних моментів.

Перший момент:
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині –
Однаковісінко мені.

Ще не прозвучав вирок, в якому буде проголошено міру покарання членам Братства. Поет гадав, що його чекає заслання в Сибір або ж в якусь північну губернію Європейської частини імперії. Звідси бачення себе «в снігу на чужині». Цей ситуаційний момент завершується виразно інтонованим «однаковісінко мені».

Другий момент:
В неволі виріс меж чужими
І, не оплаканий своїми,
В неволі, плачучи, умру.
І все з собою заберу,
Малого сліду не покину
На нашій славній Україні,
На нашій – не своїй землі.

Художня сила цих рядків ґрунтується на кількох засадах. Поет звертає увагу читача на свій життєвий шлях, як шлях людини, що тривалий час

перебувала у кріпацькій неволі. Але й пізніше, коли Шевченко був викуплений з кріпацтва, все одно, твердить він, волі не було, бо довелося жити в Україні як «на нашій – не своїй землі». Не міг він почувати себе вільною людиною у той час, як його народ перебував у рабстві. «В неволі тяжко, хоча й волі, / Сказать по правді, не було», – скаже він в іншій «казематській» поезії. Вислів «на нашій – не своїй землі» хоч і не зафіксований у відповідних виданнях, все ж із повним правом вважається крилатим. Він є однією із тих знаменитих Шевченкових словесних формул, які конденсували в собі сутнісні моменти його національної ідеї. Ця формула містить внутрішню опозицію, що підсилена попереднім рядком «На нашій славній Україні». З одного боку, Україна славна, вона наша, а з іншого – вона все-таки «не своя», бо невільна, сама собі не належить. Такою є геніально сформульована «боротьба протилежностей». У цій точно визначеній і з максимальною лаконічністю вираженій опозиції – безмір смислу, що і є одним із джерел художньої енергії даного тексту. Інше джерело – у породжуваному текстом відчутті трагізму людини, яка так багато зробила для своєї Батьківщини, але зараз відчуває, що через певні обставини її праця може виявитись марною, від неї не залишиться й «малого сліду».

Один із дійових чинників художньої краси аналізованої поезії – у поступовій градації смислу. Поет, варіюючи тему особистої байдужості до своєї можливої майбутньої слави, так вибудовує текст, що кожний наступний момент у розвитку поезії хоч певною мірою і повторює попередній, все ж містить у собі принципово нову ситуацію, яка підносить заявлений першим рядком твору смисл «мені однаково» на щоразу нову емоційну висоту.

Третій змістовий момент виразно ілюструє цю думку:

І не пом'яне батько з сином,
Не скаже синові: – Молись,
Молися, сину, за Україну
Його замучили колись.

Шевченко завжди вміло «вмонтував» образно-зорові штрихи в поетичний текст. Ось і зараз у свідомості читача з'являється образ батька і сина, який так вчасно оживляє своєю зримістю декларативний текст. Відбулась подальша варіація смислу, який піднявся ще на один щабель. Контрастно до такого піднесення звучать запевнення поета:

Мені однакою, чи буде
Той син молитися, чи ні...

Позірною все-таки є ця байдужість, не зовсім широко... Ця заява може здатись неймовірно, бо й справді такі зіставлення, як Шевченко і лукавність, Шевченко і позірність, Шевченко і нещирість є справді неможливими. Але ж ми вже виявили певну нещирість у словах поета, коли він стверджував, що йому нібито однаково, чи буде

він жити в Україні, чи ні. І з таким же успіхом можна на прикладах із його поетичних творів довести, що він був зовсім не байдужим до своєї поетичної слави. Так, наприклад, звертаючись до своєї долі, він скаже такі проникливі слова:

Ходімо ж, доленько моя!
Мій друже вбогий, нелукавий!
Ходімо даліше, даліше слава,
А слава – заповідь моя.

Не докоряймо подумки поетові в надмірному славолюбстві, бо для нього слава – це не що інше, як можливість переконатись у дієвості поетичного слова, яке він спрямував на відродження свого народу, на повернення йому волі і гідності! Є поетична слава – слово поета живе в людях. Лукавить, здається, поет і тоді, коли пише, що «малого сліду не покину» в Україні і що його «не пом'яне батько з сином». Шевченко добре знав про той вплив, що робила його поезія на тогочасне суспільство, то можна з певністю сказати: він «знав собі ціну» і навряд чи справді думав про те, що «малого сліду не покинув» в Україні.

То ж навіщо ця «маска» ліричного героя, який робить заяви, зовсім не відповідні певним константним мотивам своєї творчості? Невже він не відчував, що таким чином може викликати у читача підозру у своїй нещирості?

На ці питання знайдемо відповідь тільки тоді, коли зрозуміємо, що всі ці, як здається, *нещирі* заповнення поета про власну байдужість до того, чи буде він жити в Україні, чи ні, чи згадуватимуть його на рідній землі, чи не згадуватимуть, – все це довершено виконаний літературний прийом, завдання якого полягало в тому, щоб із особливою силою наголосити на тому, що поетові і справді не однаково. Інакше кажучи, 23 рядки поетичного тексту дуже напружено «працюють» на те, щоб створити у читача враження особливої важливості сказаного саме в останніх п'яти рядках – і в цьому проявляється воістину максимальна мобілізованість «організму» твору на вираження головного смислу:

Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окрадену, збудять...
Ох, не однаково мені.

У цих рядках, як уже зазначалось, Шевченко надзвичайно точно передбачив головну проблему української нації, що дамоклевим мечем висить над нею вже кілька століть, і яка стала чи не найбільш злободенною проблемою сьогодення.

Добре відомо, як, якими засобами була прислана національна свідомість українців. Не було рідної школи, царськими указами періодично заборонялась українська мова, переслідувались діячі національної культури, чиновники отримували спеціальну надбавку до платні за

русифікацію і т. д. – всі ці засоби були і справді лукаві, і чинились вони вельми злими для України людьми.

Потужні намагання змінити національний код людини з українського на російський призвели до масової появи деформованого людського типу – *малороса*. Малоросійство є «еквівалентом нашої окраденості» [6, с. 246] – писав Є. Маланюк. На запитання «Що ж таке малорос?» він давав таку відповідь: «Це – тип національно-дефективний, скалічений психічно, духово, а – в наслідках, часом – і расово.

На нашій Батьківщині, головним історичним родовищі цього людського типу, він набрав особливої патологічного і зовсім не такого простого характеру, як на перший погляд здавалося б.

Завдяки такому, а не іншому перебігові історичного процесу на нашій землі, тип малороса ставав (принаймні по містечках і містах) масовим, а що найгірше, традиційним.

...Малоросійство, хоч явище часте і кількісне, – найменш дотикало основну нашу національну масу – селянство (що нас не мусить тішити, бо не маса творить історію). У нас малоросійство було завжди хворобою не лише півінтелігентською, але – й передовсім – інтелігентською, отже, поражало верству, що мала виконувати роль мозкового центру нації.

І в цім – суть проблеми» [6, с. 231–232].

Ставати малоросом – це окрадати самого себе. Малорос – це людина, позбавлена Батьківщини у високому змісті цього слова. Вона втратила чи майже втратила животворні для повноцінного розумового і духовного життя зв'язки із національною культурою. Непомітно для себе вона набуває рис людини, у підсвідомість якої закладено комплекс меншовартості. Її агресивність до всього, що виявляє ознаки здорового національного життя, – це агресивність людини, що носить у глибинах своєї свідомості комплекс зрадника. Але чи не найголовніше зло малоросійства в тому, що воно не наділене державотворчою силою. Масове малоросійство – це елемент, що позбавлений інстинкту державності.

Тривога Шевченка, що Україна буде окраденою і розбудженою в огні революції, виявилась пророчою.

Чи можна сказати після аналізу цієї поезії, що поет *вичерпав тему/ідею/проблему* і, відповідно, виразив з максимально можливою повнотою її головний смисл? Тут можливі запитання на кшталт того, що з таким максималістським твердженням треба бути обережним, мовляв, якщо смисл такий глибокий, то чи не варто було поету продовжувати його художню інтерпретацію, поглиблюючи таким чином процес розуміння твору? І чи не засвідчує ця можливість подальшої

інтерпретації сумнівність твердження про вичерпаність *теми/ідеї/проблеми*? Саме зараз переконливо ілюструється твердження: досконалість, завершеність твору підтверджується тим, що його подальший розвиток є недоцільним, бо породжує згубну для його художності «зайву вагу». Йдеться про загальномистецький закон *економії засобів*. Він найкраще пояснюється з позицій рецептивної поетики, яка доводить, що рівень художності тексту визначається його здатністю викликати у реципієнта якомога більше асоціативних образних уявлень. Додаткові художньо-інтерпретаційні кроки, тобто те, що надає твору «зайвою вагу», зменшує асоціативну активність тексту, а значить і його художню енергетичність.

Проте це твердження не є завершеним, воно потребує важливого уточнення і доповнення. О. Потєбні належить думка, що має для пропонованої концепції вирішальне значення. Цілісність окремого образу можлива тільки в тому випадку, коли він відображає істину: «Все правильне – закінчене, помилкове – ще ні» [8, с. 330]. Правильне знання завжди системне, тому воно може бути виражене у формі цілісного образу чи цілісного твору. Спотворене неточне знання ніколи не зможе дати цілісний художній твір, тому що у такому випадку автору не відкриється системність зв'язків відображуваного явища. *Найменший відступ від правди (тобто відступ від об'єктивної істини) виключає можливість створити твір як високоорганізований, цілісний художній організм*. Цю закономірність на інтуїтивному рівні відчужають особливо обдаровані митці. Справжній талант органічно не сприймає неправду, відчужаючи «шостим чуттям», що її наявність у творі навіть у найменшій дозі, не сумісна з художністю, до якої прагне митець. Можна з певністю сказати, що тяжіння до Істини-Правди є однією з визначальних ознак художньої обдарованості. Найкраще ця теза підтверджується словами Тараса Шевченка, який буквально благав свою Музу:

Не покидай мене. Вночі,
І вдень, і ввечері, і рано
Витай за мною і учи,
Учи неложними устами
Сказати правду.

І тут знову звернемося до рецептивної поетики, бо естетичну природу цілісного образу, так само як і цілісного твору, найкраще пояснити з позицій художнього сприймання. Добре відомо, що художня цінність твору справедливо пов'язується з його здатністю відкрити читачеві «безодню смислу», спрямувати його думку «в безконечність». Але такою здатністю твір може бути наділений тільки в тому випадку, якщо він відкриває у відображуваному явищі *системність внутрішніх зв'язків*. Сприймання такого твору є

процесом постійного відкриття все нових зв'язків, а отже, і відкриттям безконечності смислу. Так виникає естетична енергія твору, що забезпечує йому високу життєздатність. У такому випадку твір має все необхідне для свого функціонування. Такий твір функціонує як змістова невичерпна і довершена система, яка тільки тому й може існувати, що має для цього всі підстави. Джерела «життєзабезпечення» цієї системи – у ній самій.

Повнота художнього осягнення *теми/ідеї/проблеми* є одним із тих вирішальних чинників, які забезпечують цілісність твору, а значить, і його художність, від якої, як відомо, залежить здатність твору не лише протистояти руйнівному впливу часу, котрий здатний усе, що не чинить йому опору, назавжди відправляти у небуття.

Поезія «Мені однаково, чи буду...» не те, що успішно «чинила опір» часу, вона вийшла абсолютним переможцем у борні з ним, бо вже зараз можна з певністю сказати, що з його плином усе більше увиразнювалася її феноменальна художня привабливість. І якщо спробувати розібратися у її чинниках, то в першу чергу треба звернути увагу на глибину смислів, що закодовані в ній. Вище ми вже наводили спогад Євгена Маланюка, в якому він засвідчував, як один із знайомих йому інтелектуалів, навіть не дивлячись на те, що був достатньо національно свідомим, не міг зрозуміти головного смислу твору. У радянські часи ця поезія вивчалася в школі, бо навіть при всій пильності ідеологічних охоронців тогочасної політичної системи не був розгаданий її край ворожий для тогочасної політичної системи пророчий головний смисл. І навіть пізніше, уже в часи незалежності, не можна було сказати, що відбулося всезагальне осягнення повноти її головного смислу, – ні, процес наближення до нього продовжується.

Важливо зрозуміти цю закономірність: *істинне – значить цілісне, а цілісне – значить системне*. З позиції рецептивної поетики пізнання системно-цілісного, а значить істинно-правдивого смислу відбувається як відкриття (розуміння) внутрішніх зв'язків художньо пізнаваного явища. Причому, цей процес наділений безкінечністю, постійним заглибленням і постійним відчуттям правильності руху думки. Такий процес відкриття «безодні смислу» супроводжується появою естетичних емоцій.

Стосовно аналізованої поезії Шевченка рух думки в осягненні смислу поезії відбувається як відкриття зв'язків між смисловими означеннями *злії люде – лукаві – присплять – окрадену в огні – розбудять*. Це реальні, а, головне, *системні* зв'язки, істинність яких підтверджується буквально невичерпним історичним матеріалом. Але для того, щоб ці зв'язки «запрацювали» в момент сприймання твору, щоб вони

наповнювалися смислами і надавали самому процесу сприймання *ефекту відкриття*, власне того ефекту, який супроводжується появою художньої енергії, необхідно, щоб усі складові цієї системи були наповнені смислами, тобто, щоб реципієнт знав якомога більше про існуючу в російсько-радянській імперії добре сформовану систему засобів, що кілька століть були спрямовані на змалоросійщення української свідомості. Важливо, щоб він розумів, чому творці цього процесу денационалізації були *злыми людьми*, чому їх прийоми були *лукавими*, яким чином *приспалася* національна свідомість, у чому виявляється *окраденість* нації і як ця *окраденість* обумовила невдалу спробу створити в огні революції 1917 року свою державність. На цьому декодування головного смислу не завершується, бо подальше проникнення у його глибини змушує осмислювати факти новітньої української історії, підніматися до розуміння того, яким чином глибоко закорінене малоросійство гальмувало розвиток уже незалежної України, чому, наприклад, результати відносно мирної Помаранчевої революції були бездарно змарновані змалоросійщеним чиновництвом і як, вириваючись із трясовини малоросійства, нація почала самоочищуватися в огні Революції Гідності.

Отже, якщо твір осягає сутність *теми/ідеї/проблеми*, і якщо ця сутність закодована в образну плоть твору як система, то твір набуває тієї «безодні смислу», котра наділена притягальною силою. Йдеться про особливу інформаційну щільність, декодування якої потребує серйозного напруження інтелектуальних зусиль, такого напруження, що супроводжується відкриттям смислів, а значить, і розрядом естетичної енергії.

Аркадій Горнфельд та Умберто Еко про множинність інтерпретації твору. Проблема повноти осягнення теми/ідеї/проблеми у «відкритому творі»

Проголошені вище твердження про повноту осягнення *теми/ідеї/проблеми* твору як чинник його цілісності можна піддати сумніву з тих позицій, що сприймання твору є глибоко індивідуальним процесом, і через те пропонується концепція залежності цілісності, а значить, і художності твору від повноти осягнення *теми/ідеї/проблеми* є відносною – мовляв, окремі індивідууми-реципієнти переживають сильні художні враження від творів, які навіть не претендують на проникнення у суть явища. Важливим є лише те, щоб твір якимось чином збуджував індивідуальний світ реципієнта, був близьким для його внутрішнього світу, до його світогляду, до кола його інтересів і т.д.

У літературознавстві неодноразово розглядався концепт про множинність тлумачень твору – мовляв, кожен читач в залежності від

особистого життєвого досвіду, від загальної та літературно-мистецької освіченості і від багатьох інших факторів по-своєму сприймає твір. Цей концепт, як переконаємося нижче, обґрунтовувався переконливо. І якщо зараз ми розпочали про нього розмову, то це обумовлено потребою узгодити нашу концепцію про залежність цілісності твору від повноти вираження ним *теми/ідеї/проблеми* з твердженнями на кшталт того, що існує стільки варіантів одного твору, скільки у нього читачів, а це означає, що всі його індивідуальні тлумачення мають право на існування. Складається ситуація: прийнявши твердження про можливу множинність тлумачення літературного твору, ми, по-перше, повинні визнати певну проблемність нашого твердження про повноту осягнення *теми/ідеї/проблеми* як одного із чинників цілісності твору (бо ж кожен читач по-різному може ставитися до ступеня засвоєння проблематики твору) і, по-друге, само по собі виникає запитання про можливість чи неможливість наукової, тобто точної, інтерпретації смислового наповнення твору (бо ж кожен читач має право на свою інтерпретацію художньої змістовності твору).

Питання про індивідуалізованість сприймання художніх творів є давнім. Уперше найбільш обґрунтовано воно почало розроблятися представниками харківської школи психологічної поезики О. Потебні. З особливою проникливістю це питання розглянув її чільний представник Аркадій Горнфельд у своїй сповненій цікавих і точних спостережень статті «Про тлумачення художнього твору». Спочатку він наводить таку думку О. Потебні: «Той, хто слухає, може набагато краще розуміти те, що приховано за словом того, хто говорить, і читач може краще за самого поета осягнути «ідею» його твору. Сутність, сила такого твору не в тому, як розумів його автор, а в тому, як воно діє на читача або глядача, тобто в невичерпному можливому його змісті». А. Горнфельд коментує ці слова свого вчителя таким чином: «Нема ніякого об'єктивного змісту, ні раз і назавжди даного смислу, ні ідеї художнього твору: є лише форма для всього цього, нерухомий образ, котрий породжує зміст у читача» [2, с. 6]. Ця думка варіюється у А. Горнфельда постійно: «Для теорії мистецтва всякий художній твір є символічним, – і безмежна багатоманітність його застосування, безмежна кількість тих узагальнень, для яких поетичний образ може служити іномовленням [...]. Ідею вкладає той, хто сприймає художній твір, хто його тлумачить» [2, с. 4–5].

Треба віддати належне автору статті «Про тлумачення художнього твору» – визнаючи розмаїтість можливих інтерпретацій твору, він настійно шукав виходу з цієї досить невизначеної ситуації. Твердження про надто велику свободу в

інтерпретаціях поетичних текстів вступає у протиріччя зі здоровим глуздом, бо фактично підводить до думки про неможливість об'єктивного розуміння твору. Потреба знайти більш-менш надійні способи наближення до істинних смислів явно керувала автором статті, тим більше, що він, можливо, як ніхто інший до нього розумів твір як «організм», «систему» і висловлювався у цьому цілком визначено: «Твір художника є, як ми знаємо, самостійне, закінчене, урівноважене ціле – система – і вона повинна бути витлумачена як ціле» [2, с. 18].

Шукаючи способи визначення твору як *цілого*, А. Горнфельд дійшов висновку, що необхідно наблизитися до автора – і це, на його думку, допоможе краще – об'єктивніше! – зрозуміти зміст твору. «І коли ми навчимося поважати автора, коли ми вище своїх суб'єктивних настроїв поставимо поглиблення в його справжній задум, в його особистість, у світ, котрий підказав його творіння, – тоді і для нашої законної суб'єктивності відкриються нові перспективи, коли кожне нове її завоювання буде не лише формально правомірне, але й історично стійке і творчо дорогоцінне» [2, с. 31]. До речі, правильність цього твердження переконливо підтверджена вище здійсненим аналізом поезії «Мені однаково, чи буду...», – деталізована розповідь про історію її створення, що пов'язана з «казематськими» рефлексіями Тараса Шевченка, і справді допомогла наблизитися до істинного смислу твору, декодувати його.

У подальшому історія літературознавчої думки рухатиметься вельми химерними та й навіть суперечливими траєкторіями. У часи, коли була надрукована стаття А. Горнфельда (1916), починала робити свої перші кроки російська формальна школа (Б. Шкловський, Ю. Тинянов та ін.), яка демонстративно дистанціювалася від «потєбніанства», проповідувала іманентний аналіз твору, котрий передбачав уникнення усіляких позатекстових чинників, у тому числі й «автора». Ще далі – відоме твердження постмодерніста Р. Барта про *смерть автора*, яка означала, що з читачем говорить не автор, а його текст, організований за правилами культурного кода свого часу і своєї культури.

Зараз ці спроби обійтися «без автора» поволі відходять у минуле. Відчутна тенденція підійти до проблеми автора з позицій психологічної науки, яка намагається розгадати вічну таїну художнього таланту, осягнути проблему художнього мислення автора, з якою підводить дослідників до розуміння системо/формо/стилеформуючих чинників творчості митця, а значить, глибшого і точнішого пізнання виражених ним художніх смислів.

Умберто Еко, відомий італійський теоретик-семіотик, розробив концепцію так званого **відкритого твору** [3], суть якої полягає у

твердженні про множинність інтерпретації твору різними читачами. Кожний читач має свій діалог із твором, вичитує з нього свої особистісні смисли. Така концепція, не є новою, вона, як ми щойно спостерігали, по-своєму варіювалася ще представниками харківської школи психологічної поезики О. Потєбні.

Модернізм ускладнив стосунки у зв'язках **письменник–твір–читач**. Скажімо, поява і утвердження символізму означала, що митець набув більшої свободи у закодуванні своїх смислів, що само по собі ускладнило процес сприймання текстів – реципієнт повинен прикладати більше інтелектуальних зусиль у розгадуванні ускладненої символістсько-асоціативної мови митця.

Концепція ж відкритого твору була запропонована Умберто Еко для осмислення особливостей сприймання авангардної літератури та мистецтва, коли, як стверджує І. П. Ільїн, один із найбільш кваліфікованих тлумачів постмодерністського дискурсу, «відбувається зміна художньої і філософсько-світоглядної парадигми, коли в мистецтві, як і в сприйнятті життя, панує ідея множинності інтерпретацій. Відкритий твір не конструє закритий, самодостатній світ вимислу, а ставить перед читачем питання про свій смисл, пропонуючи або навіть нав'язуючи йому безконечну низку тлумачень та категорично заперечуючи можливість однозначного розуміння» [4, с. 304].

Зрозуміло, що в умовах такої «свободи творчості» закони, характерні для функціонування класичних творів, немовби перестають діяти. Підвищується роль читача, якому належить гранично активізувати свій інтелект, щоб усе-таки піднятися до розуміння тексту, який творився митцем за принципом «я самовиражаюся, а це вже твоя, читач, проблема як зрозуміти мене».

Та все ж Умберто Еко переконаний, що твір – це не хаос, а певна організована структура, просто його, твору, стосунки з читачем ускладнилися, проте вони не розірвані остаточно, а набирають іншого характеру. «*Можливості*, наявні завдяки відкритості твору, завжди працюють у певному *полі зв'язків*. – пише У. Еко. – Як і в айнштайнівському всесвіті, у «творі в русі» можемо повністю заперечити, що існує тільки один, заздалегідь визначений погляд. Але це не означає повного хаосу в його внутрішніх зв'язках. Єдине, що мається на увазі, – це *правило організування* (курсив наш. – Г. К.), яке керує цими зв'язками. Підсумовуючи, можемо сказати, що *твір у русі* – це можливість чисельних різних особистих втручань, однак це не аморфне запрошення до необмеженої співучасті. Запрошення надає виконавцеві твору шанс вставити щось від себе, але це «щось» завжди

залишається в межах того світу, який має на увазі автор.

Іншими словами, автор пропонує інтерпретаторові, виконавцеві, адресатові твір *для завершення*. Він точно не знає, як саме закінчатиме цей твір, але він свідомий того, що від часу свого завершення цей твір буде його твором. Це не буде інший твір, у кінці інтерпретаційного діалогу форма, що є його формою, окреслиться незважаючи на те, що, можливо, її встановили ззовні в якийсь особливий спосіб, який він не міг передбачити. Автор – це той, що запропонував велику кількість можливостей, які вже були раціонально організовані, орієнтовані й забезпечені умовами для відповідного розвитку» [3, с. 100].

Отже, визнаючи таким чином індивідуальність прочитань відкритого твору, У.Еко все ж не заперечує наявності суто авторської смислової константи. Хаосу у внутрішніх зв'язках відкритого твору немає, а є «правило організування». Просто відкритий твір є більш провокативним у плані різночитання його змістоформ, він потребує від читача більшої імпліцитності, тобто більшої інтелектуальної напруги у розкодуванні смислів. І він набуває ознак справжньої художності лише в тому випадку, якщо він, за Умберто Еко, є *твором у русі*, тобто твором, який в процесі імпліцитного прочитання поступово формує смисл, щоб на останньому етапі сприймання твору дарувати його читачеві доформованим, тобто завершено-цілісним. І ця завершеність не обов'язково означає повну зрозумілість смислу, коли всі крапки над «і» розставлені, – зовсім ні. Якщо інтерпретаційний діалог завершується відкриттям для реципієнта *безодні смислу*, то це теж може означати, що кінцевий результат досягнуто в усій його повноті.

Закон концентрації смислової енергії. «Вас так ніхто не любить. Я один» Миколи Вінграновського..

Із метою змодельовати інтерпретаційний діалог між реципієнтом і текстом відкритого твору, звернемося до поезії Миколи Вінграновського «Вас так ніхто не любить. Я один». Відкритість цього твору полягає у його ускладненій асоціативності, яка провокує неоднозначні за смислом інтерпретації. Йдеться про таку структуру тексту, яка передбачає *розмаїтість декодувань*.

Ставимо перед собою завдання довести, що, яким би відкритим для множинності інтерпретацій твір не був, усе ж таки він реалізується у процесі сприймання як художній твір лише тоді, коли породить головний, заряджений естетичною енергією головний смисл. Такий смисл має бути завершеним, і ця завершеність є результатом сконцентрованого функціонування усіх без винятку складових художнього організму. Йдеться

про закон концентрації смислової енергії, спрямованої на породження головного смислу твору. Твір може вважатися завершеним і завершеним, а значить, і цілісним лише за умови, якщо в процесі руху твору сформовано головний смисл. І немає значення, про який твір йдеться – чи то поезію, образність якої прочитується однозначно і не потребує особливих зусиль у її декодуванні (напр., «Ще назва є, а річки вже немає» Ліни Костенко), чи про твір із складною закодованою образністю, такою, як, наприклад, у поезії Миколи Вінграновського, котру збираємося аналізувати. Все залежить від смислової потужності образної системи, тобто від енергетичності кожного зі змістоформових прийомів та їх остаточній системній взаємоузгодженості. І тут немає значення до якого літературного виду чи жанру належить твір – цей закон концентрації енергії на створення головного смислу однаково дієвий при створенні як трьохрядкового хайку, так і роману-епопеї.

Процес породження головного смислу є процесом творення цілісності.

Ось поезія Вінграновського:

Вас так ніхто не любить. Я один.
Я вас люблю, як проклятий. До смерті.
Земля на небі, вечір, щастя, дим,
Роки і рік, сніги, водою стерті,
Вони мені одне лиш: ви і ви...
Димлять століття, води і народи...
Моя ви пам'ять степу-ковили,
Зорі небесний голос і свободи.
Дивіться, гляньте: мій – то голос ваш:
Як світиться він тепло на світанні...
Я вас люблю, як сіль свою Сиваш,
Як ліс у грудні свій листок останній.

Провокативність перших двох рядків у тому, що вони надають сприйманню твору оманливої інтенції – читач спрямований думати, що йдеться про велике, аж до надриву, любовне почуття ліричного героя до жінки. Тут ніби все зрозуміло, відчутні навіть інтертекстуальні алюзії – запозичення із якогось надривного романсу, що виконується під звуки гітарних струн: «Вас так ніхто не любить. Я один. / Я вас люблю, як проклятий. До смерті».

Але далі йдуть рядки, які, виявляється, зовсім не продовжують задану початковими рядками поезії смислову тональність – вони вимагають іншого характеру розуміння. Тут без декодувальних зусиль уже не обійтися:

Земля на небі, вечір, щастя, дим,
Роки і рік, сніги, водою стерті,
Вони мені одне лиш: ви і ви...

Що означає усе це – «земля на небі, вечір, щастя, дим, / Роки і рік, сніги, водою стерті»? Які смисли закодовані у цьому, на перший погляд, логічно не пов'язаному наборі слів? Перед нами – текст *відкритого твору*. Фантазуй до схочу, напружуй уяву, мобілізуй інтелект, шукай ці невловимі смисли! Але якщо ти знайомий з

поезією Вінграновського, то у твоїй пам'яті з'явиться щось подібне, що підкаже правильний код у розгадці цього ребусного тексту. Пригадається, наприклад, його поезія «У синьому небі я висіяв ліс...»:

У синьому небі я висіяв ліс
У синьому небі, любов моя люба,
Я висіяв ліс із дубів та беріз,
У синьому небі з берези і дуба.

У цій поезії теж небо, і йдеться в ній про високе, чисте, романтичне – про любов. Висіяти в небі ліс «із дубів та берез» – це зростити у собі любов. Синє небо – це висота і чистота. Висота помислів та почуттів. Ліс із дубів та берез – поєднання міцності і ніжності, мужескості і жіночності. Міцна, з могутніми кронами і з глибоким закорінням любов.

А далі – своє, рідне, пам'ятне, щемке: «вечір, щастя, дим». Дим від домашнього вогнища або ж від вогнища, розкладеного пастушками в степу, або ж воїнами-козаками, що зупинилися табором на ночівлю... Така «історична» асоціація буде доречною, бо наступні рядки

Роки і рік, сніги, водою стерті,
Вони мені одне лиш: ви і ви...
Димлять століття, води і народи...
Моя ви пам'ять степу-ковили,
Зорі небесний голос і свободи.

лише посилять і навіть остаточно ствердять сенс історизму і спрямують усю множинність асоціацій до категорії «пам'ять». І це все буде остаточно вивірене сфокусування усіх раніше довільних асоціацій в один смисловий центр, який можна позначити як Україна – Народ – Вітчизна.

Легко переконуєшся, що початкова довільність асоціацій – це всього-на-всього текстовий прийом, завдання якого в тому, щоб, створивши інтелектуальне напруження, розбурхати уяву і, врешті-решт, «підказати» їй, напруженій у пошуку, відповідь: «моя ви пам'ять степу-ковили». А перед тим функціонувала, виконуючи свою спрямовуюче завдання, ще одна «підказка» – «Вони мені одне лиш: ви і ви...», котра прямо пов'язана з надривно-емоційним зачином поезії.

І якщо ми знайомі з творчістю Вінграновського, якщо нам не чужий його авторський світ, то відкриємо для себе ще один здогад: поет уособлює Україну – Народ – Вітчизну в образі жінки. І це уособлення у нього наскрізне, воно проходить через усю творчість – він, цей образ, буває то достатньо увиразненим (напр., «Дружиною мені приснились ви...»), то завуальованим (напр., «І липи темна тїнь, горіха тїнь прозора...»). Врешті-решт його знаменита збірка «Цю жінку я люблю...» – це суцільна варіація мотиву любові до жінки як до жінки і любові до України-Вітчизни, яка уособлена в образі жінки.

І вже після того, як з асоціативного хаосу увиразнився початковий, вихідний смисл, почалося його поглиблення. Воно відбувалося трьома потужними викидами смислової енергії. Перший з них:

Дивіться, гляньте: мій – то голос ваш:
Як світиться він тепло на світанні...

Поет – виразник свого народу. Він відчуває, розумію цю свою місію бути його «голосом». Розуміє, що це вищою мірою світла і добра місія: світиться! тепло! світанок! Тут «світанок» – як найенергетичніша пора дня.

Поет є плоть від плоті свого народу – це другий, унісонний з першим, викид смислової енергії:

Я вас люблю, як сіль свою Сиваш.

І вже зовсім інший смисл у третьому смислового імпульсі:

Я вас люблю [...]

Як ліс у грудні свій листок останній.

Вінграновський написав цю поезію у 1976 році, у так званий «брежнєвський період застою», який створював у багатьох мислячих людей враження безнадії, відсутності перспектив. Особливо це стосувалося тих, кого «боліла Україна». Можна писати окреме дослідження про мотив тривоги за долю України в творчості шістдесятників. Іноді цей мотив тривоги переходив у відчай, як, скажімо, у таких рядках Ліни Костенко, котра змодельувала тогочасну українську ситуацію на прикладі долі індійського племені Тода:

Вже все іде у стерлінгах і центах,
і плем'я тода – це вже не народ,
і безтурботна молодь без акценту
вже розмовляє мовою заброд.
Уже своєї слухати не хоче.
Здається все. Здається, вже кінець.

Вінграновський буквально благав Час пощадити мову свого народу:

Та я сказав: що хочеш, Часе,
Усе віддам тобі по край –
І юність, й молодість чашу,
Життя сьогоднішнє й вчорашнє,
Лиш слова мого не чіпай!
Не зачіпай його, малого,
Не бий його і не пали,
Бо перед ним іще дорога,
Бо перед ним багато й много
І ми із цим ще не жили!

Звідси, з цієї тривожної непевності у майбутній долі своєї Вітчизни, з цілком реального страху втратити її постав цей вражаючий пуант твору. Головний смисл поезії поглибився, набув многогранності та глибини – набув повноти вираження.

Таким чином ми простежили, як типово метафорично-ребусний, асоціативний текст, котрий, за Умберто Еко, вважається **відкритим твором**, все ж постає як високоорганізована система, що, розвиваючись, перебуваючи у русі

породжує многогранний смисл. Безсумнівною є власне його висока внутрішня організованість, без якої просто не відбулося б акумулювання смислової енергії – енергії повноти художнього вираження і, водночас, повноти впливу на реципієнта, тобто не було б цілісного твору.

І остання проблема. Чи можна говорити про вичерпаність теми (повноти вираження ідеї, високий ступінь осягнення проблеми) у тому випадку, коли твір є «відкритим» і у ньому не поставлені «всі крапки над і» чи то в сюжеті, чи то взагалі у вираженні теми (проблеми), ідеї? До такої відкритості треба ставитися як до літературного прийому, котрий активізує процес сприймання твору читачем шляхом посилення його думки у «безконечність».

Зрозуміло, що митець не тільки ставить і розв'язує проблеми – часто його заслуга полягає в тому, що він лише виявляє, але не розв'язує її, пропонуючи це зробити читачеві. Проте треба зрозуміти, що такий прийом по-справжньому спрацьовує лише з-за умови, якщо, по-перше, сама проблема є істинною, без найменшого домішку фальші, і, по-друге, якщо її сутнісні параметри настільки точно (системно!) зазначені у творі, що їх осягнення читачем відбувається у формі відкриття «безодні смислу».

Висновки

1) Твір, розвиваючись, перебуваючи у русі освоює тему, виражає ідею, розв'язує чи лише ставить проблему. Тому й виходить, що можна говорити і про вичерпаність теми, і про ступінь освоєння проблематики, і про повноту вираження ідеї як про досить близькі, майже синонімічні поняття. Через те й доцільно вживати сполучення слів *тема/ідея/проблема* як синтезований термін. У певному розумінні про цей термін можна говорити як про системоутворюючий чинник – як не-як, а треба погодитися, що в процесі свого розвитку, перебування у русі твір «працює» на вираження власне цієї синтезованої тріади.

2) Цілісність літературного твору залежить від того, наскільки повно він осягає освоювану *тему/ідею/проблему*. Коли говоримо, що твір осягає тему (ідею/проблему) твору, то маємо на увазі той ступінь її художнього освоєння, який робить подальшу її розробку недоцільною, такою, що надає творові «зайвої ваги» і через те шкодить його цілісності. Тут вельми доречним буде нагадати відому сентенцію Олеса Гончара: «Роман – як ракета: один грам зайвої ваги – і вона не полетить». Довершений твір – це взірцево організований текст, у якому «все на місці», де нічого не можна додати і нічого не можна відняти.

3) Необхідно співвіднести ступінь вичерпності *теми/ідеї/проблеми* твору з повнотою осягнення об'єктивної істини. Ступінь вичерпності *теми/ідеї/проблеми* залежить від того, наскільки сам твір осягає об'єктивну істину відображуваної

дійсності. Досягнення художньої істини є не чим іншим, як відображенням сутності художньо осмислюваного явища. Головною особливістю справжнього художнього таланту є його здатність бачити сутність речей і явищ, а це означає, що він бачить їх цілісно, з врахуванням їх внутрішніх і зовнішніх зв'язків. Митець, наділений здатністю бачити сутність речей і явищ, володіє системним мисленням. І чим він краще усвідомлює системність відображуваного явища, тим більше наближається до об'єктивної істини. У такому разі про осягнуту образно-художніми засобами об'єктивну істину можна говорити як про художню.

4) Самозабезпеченість твору енергією, що є важливою ознакою його художньої довершеності, а отже, і цілісності, визначається повнотою освоєння об'єктивної істини відображуваної дійсності. В цьому – один із найважливіших критеріїв художності.

5) Аналіз поезії Тараса Шевченка «Мені однаково, чи буду...», здійснений з позицій рецептивної поетики, ілюструє та аргументує висловлені думки, дає змогу зрозуміти залежність цілісності твору від повноти засвоєння (вичерпання) його *теми/ідеї/проблеми*. А це, у свою чергу, дає підставу не тільки говорити про повноту вираження головного смислу твору, а й осягнути цей момент як могутнє джерело енергетизації тексту, тієї енергетизації, яка робить твір художнім шедевром. Стосовно аналізованої поезії Шевченка рух думки в осягненні смислу поезії відбувається як відкриття зв'язків між смисловими означеннями *злії люде – лукаві – присплять – окраденую в огні – розбудять*. Це реальні, а головне, *системні* зв'язки, істинність яких підтверджується буквально невичерпним історичним матеріалом. Але для того, щоб ці зв'язки «запрацювали» в момент сприймання твору, щоб вони наповнювалися смислами і надавали самому процесу сприймання *ефекту відкриття*, власне того ефекту, який супроводжується появою художньої енергії, необхідно, щоб усі складові цієї системи були наповнені смислами, тобто, щоб реципієнт знав якомога більше про існуючу в російсько-радянській імперії добре сформовану систему засобів, що кілька століть спрямовано працювали на змалоросійщення української свідомості. Щоб він зрозумів, чому творці цього процесу денационалізації були *злыми людьми*, чому їх прийоми були *лукавими*, яким чином *приспалася* національна свідомість, у чому виявляється *окраденість* нації і як ця *окраденість* обумовила невдалу спробу створити в огні революції 1917 року свою державність. Отже, якщо твір осягає сутність *теми/ідеї/проблеми*, і якщо ця сутність закодована в образну плоть твору як система, то твір набуває тієї «безодні смислу», котра наділена

притягальною силою. Йдеться про особливу інформаційну щільність, декодування якої потребує серйозного напруження інтелектуальних зусиль, такого напруження, котре супроводжується відкриттям смислів, а значить, і розрядом естетичної енергії.

6) У літературознавстві неодноразово розглядався концепт про множинність тлумачень твору – мовляв, кожний читач в залежності від особистого життєвого досвіду, від загальної та літературно-мистецької освіченості і від багатьох інших факторів по-своєму сприймає твір. Складається ситуація: прийнявши твердження про можливу множинність тлумачення літературного твору, ми, по-перше, повинні визнати певну проблемність нашого твердження про повноту осягнення *теми/ідеї/проблеми* як одного із чинників цілісності твору і, по-друге, дати відповідь на запитання про можливість чи неможливість наукової, тобто точної, інтерпретації смислового наповнення твору.

7) На матеріалі аналізу поезії Миколи Вінграновського «Вас так ніхто не любить. Я один» змодельовано інтерпретаційний діалог між реципієнтом і текстом так званого «відкритого твору» (Умберто Еко), позначеного ускладненою асоціативністю, яка передбачає розмаїтість декодувань, провокує неоднозначні за змістом інтерпретації. Доведено, що яким би відкритим для множинності інтерпретацій твір не був, усе ж таки він реалізується у процесі сприймання як художній твір лише тоді, коли породить головний, заряджений естетичною енергією головний зміст. Такий зміст має бути завершеним, і ця

завершеність є результатом сконцентованого функціонування усіх без винятку складових художнього організму. Йдеться про **закон концентрації смислової енергії**, спрямованої на породження головного змісту твору. Твір може вважатися завершеним, а, значить, і цілісним лише за умови, якщо в процесі руху твору сформовано головний зміст.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аверьянов А. Системное познание мира / А. Аверьянов. – М. : Политиздат, 1985.
2. Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения / А. Г. Горнфельд // Вопросы теории и психологии творчества. – Харьков. – 1916. – № 7.
3. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англійської Мар'яни Гірняк / У. Еко. – Львів : Літопис, 2004.
4. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – Москва : Intrada, 2004.
5. Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський / О. Кониський. – К. : Дніпро, 1991.
6. Маланюк С. Книга спостережень / С. Маланюк. – Торонто, 1966. – Т. 2.
7. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8.
8. Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня – М. : Искусство, 1976.
9. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг – М. : Мысль, 1966.

Відомості про автора

Ключек Григорій Дмитрович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: методологія системного аналізу літературного твору.