

ПОХВАЛЬНЕ СЛОВО ТЕКСТОЛОГІЇ

Стимулом до появи цих роздумів послужили літературознавчі дослідження Людмили Тарнашинської «Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління» (К. : Смолоскип, 2010), Олексія Неживого «Григор Тютюнник: текстологічна та джерелознавча проблематика життя і творчості» (Луганськ : Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2010) та книжка «Василь Симоненко. Вибрані поезії» (К. : Смолоскип, 2010), зокрема передмова до неї Анатолія Ткаченка «Палімпсести Василя Симоненка, або Неканонізований Симон». Попри відмінність проблематики кожної з них, усі видання об'єднують те, що вони спираються на міцну джерелознавчу та текстологічну основу. А ще – в усіх ідеться про письменників з покоління шістдесятників.

Поняття шістдесятництва – широке й багатопланове. Почавшись літературним рухом, воно розширювало свій горизонт, утягуючи у свою орбіту питання мови, етнографії, історії, а відтак і проблеми політичного характеру. Нарешті воно породило таке явище, як самвидав. Нині предметом окремих досліджень стають різні аспекти шістдесятницького руху, тісно між собою пов'язані. Можна назвати низку ґрунтовних розвідок, статей, спогадів, збірників, антологій, дисертацій, що відкривають нові можливості для дослідницької праці з історичної перспективи.

Книжка Людмили Тарнашинської «Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління» – одне з таких досліджень. Тут маємо немовби фрагменти широкої панорами літературного процесу від часу формування шістдесятництва як передусім літературно-естетичного явища і до його подальшої еволюції як за поведінково-світоглядними орієнтаціями, так і за естетичними вподобаннями.

Характеризуючи драму шістдесятництва з сучасної перспективи, дослідниця використовує формулу «синдрому Шептала» з повісті В.Дрозда «Білий кінь Шептало» як уособлення конформізму: «Недаремно Ю.Бадзьо поставив в один ряд шістдесятництво, дисидентство і «Білого коня Шептала» (с. 578), вважаючи, що сучасна ситуація в Україні є платою за конформізм, і ставлячи питання про те, чи не стоїмо ми перед потребою нового дисидентства, щоб

синдром Шептала не повторився. Але де гарантія, що не повториться?»

Відразу хочу зазначити, що дослідження Л.Тарнашинської не належить до монографій у традиційному жанровому означенні, які зазвичай стають основою докторських дисертацій: із розлогим теоретичним вступом, переліком імен дослідників, набором теоретичних положень, а є радше циклом портретів, для яких авторка знайшла формулу «профілі на тлі покоління». Це зовсім не означає, що книжка Л.Тарнашинської не має теоретичного підґрунтя, методологічного стрижня, який визначив дослідницьку стратегію для виявлення індивідуального творчого обличчя кожного з обраних для аналізу письменників. Навпаки, чітко задекларований у підзаголовку розвідки «зоряний інтеграл знакового покоління» подає чітку орієнтацію на пряму праці – «персоналістське дослідження» з уточненням об'єкта: «персоналістське шістдесятництво» і теоретичним обґрунтуванням такого типу критичної нарації: «Без перебільшення можна сказати, що саме індивідуальне “Я”, відкрито й голосно заявлене молодими українськими поетами у 60-х роках минулого століття, не тільки стало своєрідним антропо-персоналістським маркером літературного покоління, а й значною мірою визначило його художньо-стильові пошуки. У ті роки таку акцентуацію на персональному, вирізненому з-поміж усіх “Я” ідеологи від мистецтва трактували як справжній виклик масовізму, стандартизації, усталеного й усіляко підтримуваного інститутами влади знеособленого колективного “ми”» (с. 8).

Цією своєю вихідною позицією Л.Тарнашинська засвідчує успадкування шістдесятниками засад покоління українського «розстріляного відродження» 1920-х – початку 1930-х років, задеклароване Ю.Меженком у його статті «Творчість індивідуума і колектив», опублікованій у журналі «Музагет» у 1919 р.: «Індивідуальність, здушена колективом, який знає лише матеріальний бік життя і принципово нехтує духовий: машинність, штамп, загальні мірки поступово просотуються в наше громадське життя, потім хатне, потім персональне життя й нарешті беруть у полон усю душу індивідуума, пропонуючи йому замість важкої творчої роботи творчість колективну і заздалегідь ухвалену пошлість. Цей факт є страшний, бо ми багато вже маємо ознак того, що творчості в мистецтві

загрожує небезпека».

Реакція на такі твердження у 1960-х рр., як знаємо, була схожа на реакцію 1930-х, і долі людей, які їх проголошували, часто теж були подібні. Але коли говоримо про персоналістський маркер шістдесятництва у праці Л.Тарнашинської, то поширюємо цей підхід на дослідницьку стратегію авторки в тому сенсі, що у творчості кожного представника літературного шістдесятництва вона виокремлює якусь домінуючу ознаку, і саме сукупність цих ознак творить збірний образ покоління не як суми величин, а як панораму чи мозаїку плинної стереоскопічної проекції.

Домінантна риса кожного з обраних для аналізу авторів у сконцентрованій формі проглядає вже в назвах розділів – своєрідних образах-дефініціях: художнього часу в Ліни Костенко, поривання як естетичної норми у Василя Симоненка, універсуму внутрішнього світу людини у Валерія Шевчука, кристалізації буденного в буттєвісне в Євгена Сверстюка, «оркестровки світу» в Івана Драча, концепції культури як цілісності в Івана Дзюби. Ці домінанти не виступають у статтях-розділах як теоретичні матриці, під які підібрано поетичальну палітру художніх текстів. Час у творах Ліни Костенко постає в багатограних і багатовимірних проекціях та образних утіленнях: то ріки, що уособлює долю народу й долю індивідуальну, людську («Над берегами вічної ріки»), то плуга, що символізує понадісторичну тривалість хліборобської цивілізації («...дивлюсь: мій пра-дід, і пра-пра, пра-пра...»), то як нерозривну антиномічність вічності і миті («Звичайна собі мить. Звичайна хата з коминам... Оця реальна мить вже завтра буде спомином, а після-завтра – казкою казок»). Характерно, що межові пункти спостережень поетеси, які розпросторюються в безмежність, переважно національно марковані – чи образом ріки Почайни, в якій князь Володимир хрестив киян, чи поstattто філософа Сковороди, не кажучи вже про цілі історичні сюжети епічних творів. Подібно й у Валерія Шевчука багатовимірність барокового світогляду, створеного засобами притчово-алегоричної трансформації реалій повсякденного, творить неповторну художню галлактику української духовності.

Окреслені тут домінанти знаходять у книжці Л.Тарнашинської свою



аргументацію, хоч деякі твердження можуть викликати заперечення. Так, мені видається, що виводити на основі деяких Симоненкових образів («туге коріння» предків, «віття» сучасників, «верховіття чола») художню концепцію світового дерева (с. 132) є натяжкою, подібні моделі можна натомість прочитувати у творчості поетів Київської школи, орієнтованої на міфологізацію дійсності. Не схильний також вважати творчість Валерія Шевчука «антитезою до гоголівського позірного українства» (с. 178), зводячи гоголівське українство до етнографізму, нехай навіть ця теза йде від самого Шевчука й підтримана М.Павлишиним.

У підході Л.Тарнашинської до шістдесятництва як літературного й суспільного феномену переплітаються два принципи: власної інтерпретації та звіряння своїх спостережень і висновків з поглядами самих учасників цього явища. З одного боку, це створює враження деякої боязкості робити власні узагальнення, а з іншого – прагнення зробити своє дослідження текстово й документально насиченішим, фактологічно вірогіднішим. Тому важливу роль у дослідженні відіграють інтерв'ю, діалоги, повторні прочитання текстів, стенограми обговорень, вкраплення тогочасних літературно-критичних матеріалів тощо. Авторка спілкується з тими «героями» свого дослідження, які є для неї авторитетами, окрім цього, і їхній погляд на процеси, що відбувалися п'ятдесят років тому, теж уже – погляд з перспективи часу, збагачений досвідом історії.

Книжка «Українське шістдесятництво...» наштовхує на потребу досліджувати це явище ще в одному аспекті – текстологічному. Усім відомо, яких спотворень зазнавали літературні тексти не тільки шістдесят-

ників, а й інших письменників, навіть класиків за радянських часів. У дослідженні Л.Тарнашинської ця проблема не акцентована навіть у випадку видання творів Василя Симоненка, в які редактори і цензура втручалися особливо.

Якщо Л.Тарнашинська не зосереджувалася на розбіжностях між окремими публікаціями текстів шістдесятників – вона не ставила перед собою цього завдання, то в дослідженні О.Неживого «Григір Тютюнник: текстологічна та джерелознавча проблематика життя і творчості» й передмові Анатолія Ткаченка «Палімпсести Василя Симоненка, або Неканонізований Симон» ці проблеми займають важливе місце, можна сказати, перебувають в епіцентрі. Для упорядників книжки Василя Симоненка Анатолія та Дани Ткачків важливо було визначити основний (остаточний, ка-



нонічний) текст того чи іншого твору поета, бо раніше вони приходили до читачів у різних варіантах. А.Ткаченко на основі вивчення рукописів, редакційних версток, друкованих варіантів, списків, які збереглися у поетових друзів і знайомих, намагається встановити, що написав сам автор, що спотворили редактори та цензори, в тому числі й «цензор у собі», аби врятувати весь вірш, а що було вдосконаленням тексту, бо ж і перше, і друге, і десяте траплялося часто, і з'ясувати правду доволі важко, а то й неможливо. Згадаймо: свого часу навіть Іван Франко, готуючи видання творів Тараса Шевченка, помилково ввів до нього деякі поезії його сучасників. Навіть рукопис не завжди допомагає встановити істину. Приклад із недавнього минулого: у шеститомному львівському виданні творів Василя Стуса 90-х рр. вияви-

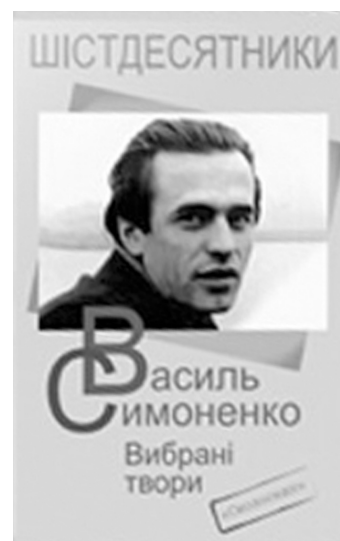
лася низка недрукованих до того часу поезій Миколи Вінграновського. Все пояснюється дуже просто: Стус переписав у свій зошит вірші Вінграновського, які йому подобалися, із рукописів, що ходили по руках, а упорядники згодом прийняли їх за Стусові й подали у книжці його творів.

Установлюючи основний текст поезій В.Симоненка, А.Ткаченко спирався не лише на своє естетичне чуття. Він мав можливість користуватися архівними матеріалами – рукописами, верстками збірок, які готувалися до друку. Істотною допомогою були спогади друзів поета, його колег по роботі, з якими він ділився думками щодо того чи іншого варіанта строфи або вирішення теми. Внаслідок цієї роботи постає картина цензурно-редакторських втручань у тексти, з одного боку, і «виправлення» їх сучасними упорядниками і редакторами, які хотіли б цілком звільнити поета від «слідів» тоталітарної доби, від якої поет усе ж таки не міг бути цілком вільним, з іншого. Дуже важливо, що дослідник запрошує нас у свою лабораторію, розгортає перед нами хід своїх думок, даючи можливість погоджуватися або брати під сумнів його висновки, стимулюючи подальший пошук істини.

Ось один із прикладів визначення тексту, який, на думку А.Ткаченка, можна вважати канонічним, тобто таким, що виражає справжню волю автора. Отже, спершу зачитуємо вірш:

Земля кричить. Шинкують кров'ю війни,
І падають занози від ярма,
І лиш годинник холодно й спокійно
Рахує дні, розтросчені дарма.

І без кінця – окопи, барикади,
Та над громадами кривавих тіл
Гримлять салюти і бучні паради
Нових Тимурів і Аттіл.



«Вірш “Земля кричить...” саме у варіанті з двох строф, спрямованих у сучасність, – пише в передмові А.Ткаченко, – за свідченням В.Буряченка, читав йому автор у жовтні 1956-го: “Згодом у надрукованому в збірці вірші у першому рядку першої строфи слово «пінують» було замінено на «шинкують», а два останні рядки другої строфи звучатимуть так:

Гриміли пишні і бучні паради
Нових Тимурів і Атліл,

тобто дія відбувається у минулому часі, що відкидає її гостру, безпосередню прив’язаність з сучасністю...” (с. 39). Літературознавець реємує: «Авторська заміна “пінують” на “шинкують” художньо увиразнює текст». Усе інше, включно з п’ятьма наступними строфами, що з’явилися вже у збірці “Тиша і грім”, – погіршує, бо позначене вторинністю, плакатністю газетних виразів і фраз» (с. 39). Тому до «Вибраних творів» введено варіант вірша з двох строф, але взято до уваги заміну слова «пінують» на «шинкують».

Визначаючи основний варіант, дослідник бере до уваги різні рівні поетичного тексту. Коментуючи, приміром, заміну рядка «І радосте безрадісна моя!» у рукописному варіанті на «Комуністична радосте моя!» в опублікованому, А.Ткаченко орієнтується на перший варіант. Окрім ідеологічного мотиву і з огляду на вишуканий оксиморон («радосте безрадісна»), він посилює свою аргументацію ще й тим, що епітет «комуністичний» знаходимо у поетичному словнику Симоненка, якщо він вжитий у поєднанні з назвою почуття, має іронічну конотацію («Ох моя любов, / Роботяща милая моя...»). Тому у «Вибраних творах» подано варіант «радості безрадісної» як автентичний.

Прикладів такого скрупульозного аналізу багато, і вони в переважній більшості переконливі.

Певна річ, стверджувати, що в усіх без винятку випадках на різних рівнях контексту зроблено найоптимальніший вибір, очевидно, не можна. Трапляються нюанси, які потребують додаткових уточнень. Одне з таких місць – рядки вірша «Український лев»:

Я побачив у Львові Міцкевича очі,
Кривоносові плечі, Франкове чоло.

У пісні на ці слова (автор музики і виконавець Віктор Морозов) – «Шашкевича очі». Можливо, Віктор Морозов сам вніс таку поправку в текст. Але ж ім’я Шашкевича тут природне поряд з іменами Кривоноса і Франка. Крім цього, вірш має назву «Український лев», отже, доречніші українські історичні та літературні реалії, ім’я ж Адама Міцкевича з ук-

раїнським Львовом безпосередньо не пов’язане. Цілком можливо, що в первісному авторському варіанті було названо ім’я Шашкевича, але воно було проскрибоване (священник, культ Шашкевича), його довелося замінити, аби зберегти вірш.

А.Ткаченко цілком слушно назвав поезію В.Симоненка палімпсестом, тобто текстом, у якому за шаром сказаного, оприлюдненого треба відчитувати первісне, приховане, задумане, що його треба виявити. Текстологія – це теж своєрідна реставрація, реконструкція тексту як світу автора. Якщо Л.Тарнашинська переважно вивіряє текстові коди позицією учасників шістдесятицтва, то А.Ткаченко прагне реконструювати автентичний текст на рівні його мікроструктури.

Монографія Олексія Неживого «Григорій Тютюнник: текстологічна та джерелознавча проблематика життя і творчості» охоплює як теоретичний, так і власне аналітичний аспекти текстології і джерелознавства крізь призму творчості одного з найяскравіших представників шістдесятичного покоління Григора Тютюнника.

У цій праці актуалізована і підтверджена конкретним аналізом проблема основного авторського тексту й авторської волі як підстави персоналістської текстології. Стосовно творчості Гр.Тютюнника, як і багатьох інших шістдесятичників, О.Неживий наголошує на потребі дослідження «творчої історії тексту, що зумовлює вибір найбільш художньо досконалого джерела, позбавленого зовнішніх насильницьких втручань» (с. 23). Творчість Григора Тютюнника постає у монографії на перехресті літературно-критичних інтерпретацій. І хоча дослідникові відоме визнання письменника, що «скільки не читав статей про свої оповідання, крім кількох зауважень, всі слабкі й неточні», усе ж він знаходить немало прикладів фахового критичного прочитання творів Григора Тютюнника, їхньої проблематики, їхньої стильово-жанрової природи і т. д.

Варто підкреслити в роботі О.Неживого уточнення фактів біографії Гр.Тютюнника, спростування багатьох вигадок, які потрапили у шкільні підручники та навчальні посібники і мають спотворений образ письменника.

Особливо цінна в монографії «практична текстологія», а саме зіставлення різних варіантів публікацій текстів – з цензурними вилученнями, коректорськими помилками, виправленими автором машинописними копіями тощо, що дає можливість

звільнити авторський текст від зовнішніх навмисних чи мимовільних втручань. Важливим критерієм установлення автентичного варіанта є також листування письменника з друзями та редакторами, що стало об’єктом уваги дослідника ще раніше. Як зауважував О.Неживий у передмові до впорядкованої ним книжки «Щоб було слово і світло» (Луганськ, 2004), «для культурного життя в Україні майже упродовж всього ХХ століття характерним було засилля офіційної та неофіційної цензури не тільки у створенні, а й у написанні наукової української літератури. Тому в листах письменників постає зовсім інша – справді реалістична картина літературного життя, без ретуші, прикрас і декорацій. Отож і в листах Григора Тютюнника особливо відчутна його мистецька позиція: непримиренність до будь-якої несправедливості» (с. 8). Правду цих слів підтверджують уміщені в книжці численні листи письменника.

Гр.Тютюнник тут не виняток. Незамінну роль листування письменників у часи задушливої суспільної атмосфери 1960–1980-х рр. засвідчують листи Івана Світличного, Василя Стуса, які замінили й певною мірою компенсували неможливість участі їхніх авторів у відкритій пресі. О.Неживий відзначає велику роль в оприлюдненні цього пласта літератури Михайлини Коцюбинської.

Читаючи дослідження Л.Тарнашинської, О.Неживого, А.Ткаченка про українське шістдесятицтво, солідаризуєшся зі словами Сергія Аверинцева, який у статті «Похвала філології» писав, що слово і текст мають бути для справжньої філології важливішими, аніж найблисучіша концепція. А ще ловиш себе на думці, що такі праці не можуть постати раптово, що вони потребують попередніх студій. І справді, ці праці, як і праці про шістдесятицтво Івана Дзюби, Михайлини Коцюбинської, Оксани Пахльовської, Олеся Обертаса та багатьох інших, стали підсумком багаторічних роздумів, перевірок документами, спогадами, списками. Три оглянуті тут студії – різні структурою, колом порушених проблем, способом аргументації. Але вони разом, як і публікації, на які автори посилаються, надають образів літературного шістдесятицтва повноти. А це своєю чергою дає можливість трекувати його як цілісне явище, важливий етап українського суспільно-культурного руху ХХ ст.

Микола ІЛЬНИЦЬКИЙ,
професор

Львівського національного
університету ім. Івана Франка