

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА
ХАРКІВСЬКЕ ІСТОРИКО-ФІЛОЛОГІЧНЕ ТОВАРИСТВО

М. А. БАЛАКЛИЦЬКИЙ

ЕСЕ ЯК ХУДОЖНЬО-ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ЖАНР

Навчально-методичний посібник для студентів зі спеціальності «Журналістика»

2

Харків
2007

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА
ХАРКІВСЬКЕ ІСТОРИКО-ФІЛОЛОГІЧНЕ ТОВАРИСТВО

М. А. БАЛАКЛИЦЬКИЙ

ЕСЕ ЯК ХУДОЖНЬО-ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ЖАНР

Навчально-методичний посібник для студентів зі спеціальності «Журналістика»

УДК 82-4.070
ББК 76.01
Х 12

*Затверджено на засіданні Вченої ради філологічного факультету
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 6 від 19 січня 2007 року)*

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна І. Л. Михайлин;
кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Харківського
національного університету імені В. Н. Каразіна Т. В. Казакова

Балаклицький М.А. Есе як художньо-публіцистичний жанр:
Х 12 Методичні матеріали для студентів зі спеціальності
«Журналістика». – Х.: ХНУ імені В.Н.Каразіна, 2007. – 74 с.

Методичний посібник містить дані з історіографії, теорії та історії
художньо-публіцистичного жанру есе в європейській, американській та
слов'янській критиці й журналістиці. Практичну частину посібника становить
хрестоматійний варіант есе Юрія Шереха «Над озером. Баварія» (1948) й
варіант його аналізу.

УДК 82-4.070
ББК 76.01

© Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна, 2007
© Балаклицький М. А., 2007

ISBN 966-444-036-1

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| <i>Розділ перший. Історіографія есе...</i> | 5 |
| 1.1. Історіографія теорії есе..... | 6 |
| 1.2. Історіографія історії есея..... | 12 |
| <i>Розділ другий. Історія есе.....</i> | 15 |
| 2.1. Витоки жанру есея. Праесеїстика..... | 15 |
| 2.2. Франція..... | 16 |
| 2.3. Велика Британія..... | 18 |
| 2.4. США..... | 20 |
| 2.5. Росія..... | 21 |
| 2.6. Україна..... | 22 |
| <i>Розділ третій. Теорія есе.....</i> | 26 |
| 3.1. Жанрові ознаки есе..... | 26 |
| 3.2. Внутрішньожанрова типологія есе..... | 27 |
| 3.3. Есей та суміжні жанри..... | 30 |
| <i>Розділ четвертий. Практикум.....</i> | 33 |
| Юрій Шерех. Над озером. Баварія..... | 33 |
| Аналіз есе..... | 58 |
| Поради до написання есе..... | 67 |
| <i>Література</i> | 69 |

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ІСТОРИОГРАФІЯ ЕСЕ

Початково французьке, слово «есе» (essai) походить від латинського *exagium*, що означає «зважувати», інакше «перевіряти», «випробувувати» (можна помітити близькість до слова «екзамен»). Цим словом позначають прозові публіцистичні твори середнього обсягу з виразною авторською позицією.

Спочатку попередимо можливі неясності щодо написання й уживання цього слова. У європейських мовах французьке *essai* утворило різні варіанти: англійське *essay* (*assay*), іспанське *ensayo*, італійське *saggio*, сербське *есеј*, польське *esej*, українське *есе* (есеј, -я). В українському радянському літературознавстві й журналістиці нормативним був перший варіант написання (середнього роду), в українській діаспорі переважав другий (чоловічого роду); у незалежній Україні вживають обидва варіанти з пріоритетом другого (чоловічого роду). Для кожного з цих історичних феноменів вітчизняної культури така орфографія мала свої причини. «Комуністична» філологія України перебувала під адміністративним русифікаційним пресом¹, тому копіювала й термінологічні російські норми. Російська ж традиція дворянської освіти й побуту від XIX століття орієнтувалася на французьку мову й систему цінностей, як мову й стилістику поведінки освіченого дворянства того часу. Росія була не самотньою в своїй галоманії. Французькі норми правопису й вимови поширилися, як мінімум, на більшість романських та германських мов (звідси походить, наприклад, наголос на останній склад і пом'якшення «л» у власних іменах англійського походження типу Карлейль замість Карлайл). Цим можна пояснити, чому в російській мові після тривалої правописної невизначеності² запанував невідмінюваний варіант слова «есе» середнього роду – це була транскрипція французького слова, яку й було «взято на озброєння» й українськими філологами. До того ж у польській та німецькій культурах, що становили для України головну альтернативу культурі російській у контактах зі світом, термін «есеј» до Другої світової війни не

¹ На сьогодні це питання вичерпно обґрунтовано документально; охочих відсилаємо, наприклад, до ніби цілком «аполітичного» видання – Російсько-українського словника (1962). У передмові до цього, третього видання (1-е – 1948, 2-е – 1955), поспіхом складеного в післявоєнній Москві й оприлюдненого видавництвом Академії наук УРСР, показано багатоетапний процес *очищення під керівництвом Комуністичної партії мови українського народу* «від націоналістичних перекохань». Під останніми розумілися намагання *буржуазно-націоналістичних мовознавців, ворогів українського народу* (так називають, читаємо тут таки, співробітників АН УРСР 1920-х років) *ігнорувати «спорідненість і взаємозв'язок російської та української мов», «намагаючись зорієнтувати [українську лексику й орфографію – М. Б.] на буржуазний Захід»* (с. XIII). Це *видання* блискуче виконує свою місію: демонструє *немічність (?) і обмеженість (?)* української мови, перетворюючи процес перекладу на продукування самоочевидних кальок. Як бачимо, «розвінчання» Хрущовим культу особи Сталіна, обстановка «відлиги» геть не зачепила магістраль імперської культурної експансії у підлеглі колонії.

² У філологічних роботах дотепер уживано різні форми написання цього терміна: *ессей* (История английской литературы. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. 1. – Вып. 2. – С. 262), *эссе* (Журбина Евгения. Искусство очерка. – М.: Советский писатель, 1957. – С. 48), «эссей» поруч з «эссе» (Березкина В. Формирование и пути развития жанра эссе в английской литературе XVII века. – Днепропетровск: ДГУ, 1984. – С. 3; Шубинский Валерий. Взгляд и некто // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 6. – С. 272).

набув серйозного поширення, що не сприяло виробленню питомих українських норм його написання.

Натомість повоєнна діаспора оберталась у німецькомовному й англomовному світі, де політико-філософська есеїстика того ж Джорджа Орвелла набула на хвилі антирадянського руху широкої популярності, та й видаваний у Парижі центральний журнал польської еміграції «Kultura» зробив есей одним зі своїх провідних жанрів. Знаковою подією став випуск Юрієм Лавриненком у видавництві цього журналу антології української літератури першої половини ХХ сторіччя «Розстріляне відродження» (1959), де, щоправда, під категорію есеїстики потрапляло досить широке жанрове коло: літературно-критичні статті, памфлети, відозви-маніфести, інтермедії тощо. Сьогоднішня ситуація в українській гуманітаристиці характеризується масою дискусійних моментів. І якщо академічне журналістикознавство традиційно орієнтується на «російську» модель терміну «есе», то молоді журналісти й письменники уважніші до західних тенденцій в Англії, США, Польщі, рідше Німеччині, тяжіючи до зручнішого у вживанні (бо відмінюваного) «есея». Ми вживатимем обидва ці слова як синоніми.

1.1. Історіографія теорії есе

Критична література з есеїстики помітно розпадається на п'ять напрямків.

Перша група джерел – коротенькі передмови до антологій класичної (зазвичай літературної) есеїстики. Найтипівішим представником цієї групи є Ернест Райс, що вважає завданням есея проілюструвати життя, манери і звичаї суспільства. За Е. Райсом, тут «рухлива ідіома мови» постає «в своїй мінливості й розвиткові». Есей «може провіщати, але не перетворюватись на проповідь; моралізувати, однак не зловживати заборонами; може бути дотепним, палким, за потреби кипучим, проте не нахабним чи заушним»¹. Пізніші роботи називають даний жанр найбільш особистою формою літературного вираження, що «розкриває читачеві набагато більше особу автора, ніж тему твору»². Як бачимо, жанр есе тут осмислюється в есеїстичному ж стилі, що зумовлює розмитість визначень і кордонів цього явища.

Другу групу складають довідкові видання. З них можна довідатися про значення та етимологію терміну «есе», історію жанру з переліком найвизначніших національних репрезентантів. Британська енциклопедія³ вважає, що есей – літературна форма, власне англійське явище, у якому свобода й легкість стилю, «позірна безформність» є результатом письменницького таланту й серйозної роботи з текстом. Г'ю Голман подає уявлення західної гуманітаристики про есей як про один з чотирьох родів літератури поряд з прозою, поезією та драмою. Згідно з його позицією, думка есеїста «про якусь проблему важить більше, ніж сама проблема, і його передача свого ставлення

¹ Rhys Ernest. Introduction // Essays. A Century of English Essays Chosen by Ernest Rhys and Lloyd Vaughan. – L.: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1915. – P. vii.

² Introduction // Essays Old and New. Ed. by H. Barnes. – L., etc.: George G. Harrap & Co. Ltd., 1943. – P. 12.

³ Encyclopaedia Britannica. – Chicago: Enc. Brit., Inc., 1965. – Vol. 8. – P. 713–715.

становить суть усього твору»¹. Беручись типологізувати жанр (про це скажемо пізніше), Г. Голман указує на його «безкінечну» формальну варіативність і наголошує, що «есеї у своїх найвищих осягах віддзеркалює цивілізований розум, і форми цього відбиття мінялися й будуть мінятись без утрати жанром своєї сутності»².

Радянські енциклопедії переважно передруковували статтю С. Муравйова³, який подавав визначення терміна «есеї» та накреслював історію жанру в англосаксонській культурі. Словник В. Лесина й О. Пулинця, який витримав три видання, що свідчить про його авторитетність і репрезентаційність, наочно демонструє ідеологічну й інтелектуальну атмосферу української філології тих часів: есе – *«імпресіоністичні по формі, суб'єктивно-естетські за характером оцінок статті, особливо модні в практиці французької та англійської художньої та літературної критики. Іноді цей термін вживається з іронічним відтінком. Але в наші дні і в радянській критиці часом пишуть есе, короткі нариси, що відзначаються вишуканою формою і передають суб'єктивні враження автора від мистецького твору»*⁴. Виділені нами курсивом вирази суперечать науковому стилеві видання, псуючи статтю провінціалізмом і заполітизованістю. Літературознавчий словник⁵ пропонує реферат з радянських видань (статей того ж С. Муравйова); важливим внеском тут є окреслення кола провідних українських есеїстів, до яких віднесено Володимира Винниченка, Євгена Маланюка, Юрія Липу, Уласа Самчука, Юрія Шереха.

Третя група праць утворена виданнями, що зберігають певну спорідненість з довідковою літературою. Об'єднує їх мета: навчити / спонукати читача до самостійного написання есеїв. Сюди відносимо добірку статей О. Вайнштейна, В. Чайковської та В. Перельмутера в журналі «Літературная учеба» (1985, № 2), де автори намагаються зорієнтувати початківців щодо особливостей жанру, й навчальні посібники, що називають есеїстикою будь-які витвори авторської документальної прози від ділового листування до журнальних фейлетонів. Головне завдання есе автори цих посібників вбачають в аргументуванні своєї позиції й переконанні читача / опонента. У солідному посібнику-хрестоматії⁶ Роберт ДіЯнні викладає методику прочитання, тлумачення й поцінування есеїстичних творів, пропонує варіант їх класифікації, акцентує потребу спиратися на цінності й досвід реципієнта. Популяризаторські праці Тейла Андерсона й Кента Форрестера⁷, Томаса Кулі⁸ й

¹ Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. – Springfield: Merriam-Webster, Inc. Publishers, 1995. – P. 589.

² Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. – Springfield: Merriam-Webster, Inc. Publishers, 1995. – P. 592.

³ Краткая литературная энциклопедия. В 8-и тт. – М., 1975. – Т. 8. – С. 962–963.

⁴ Лесин Володимир, Пулинець Олександр. Словник літературознавчих термінів. – К.: Радянська школа, 1971. – С. 137–138.

⁵ Літературознавчий словник-довідник / Роман Гром'як, Юрій Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — С. 249–250.

⁶ DiYanni Robert. Literature: Reading Fiction, Poetry, Drama and the Essay. – New York: McGraw-Hill Publishing Corp., 1990. – 1746 pp.

⁷ Anderson Thayne, Forrester Kent. Reading, then Writing: from Source to Essay. – New York: McGraw-Hill, Inc., 1992. – 523 p.

⁸ Cooley Thomas. The Norton Sampler. Short Essays for Composition. – New York, L.: W. W. Norton & Comp., 1993. – 427 p.

Нелла Меривезера¹ – це підручники для учнів коледжів, що вчать роботі з джерелами, структуруванню твору, культурі цитації та парафразування, (само)перевірці. Тут есе розуміють як (аналітичну) статтю чи студентський твір з конкретної теми на кшталт реферату. Слов'янські аналоги таких видань – дайджести західних словників², шкільні³ чи університетські⁴ посібники.

Перейдімо до власне наукових розвідок, які складають *четверту* групу досліджень з теорії жанру. Певне уявлення про англосаксонську рецепцію есея дають статті Олени Ципорухи⁵ та Ірини Кабанової⁶. О. Ципоруха звертається до кола сучасних англійських, французьких та американських видань і показує вагу цього жанру в суспільній комунікації західних країн.

Говорячи про рецепцію цього жанру в радянському просторі, розуміємо, що на ній істотно позначилося імперське минуле. Тож усі підрадянські російськомовні публікації розглядаємо разом, беручи до уваги національні акценти щойно з 1990 р. Вперше есей зринає в повоєнних працях з історії британської літератури. Попри невідповідність вимогам до академічного видання (простиму з огляду на час видання) та надмірну заідеологізованість, розвідка 1945 р.⁷ дає уявлення про хронологічну еволюцію англійського есея. До цієї теми відносяться й посібники, створені на факультеті іноземних мов Дніпропетровського державного університету. Л. Скуратовська твердить, що прозова есеїстика англійського романтизму становить його головні досягнення й прокладає шлях до психологічних творів наступних літературних епох⁸. В. Березкіна вказує, що саме інтимне (*familiar*) есе є специфічним британським феноменом. Дослідниця намагається подолати зневажливе ставлення слов'янської науки до есеїстичних творів як до «кабінетних», абстрактних, одірваних від реального життя й укажує, що «риси новаторської прози – асоціативність композиції, позірна незначність об'єкта опису, суб'єктивність, незавершеність і свобода – розглядаються [й англійськими – М. Б.] письменниками XVII сторіччя як композиційна слабкість, а не як сутність жанру – багатогранного й відкритого, як світ душі й свідомості людини»⁹. Мода записувати у вільній, невимушеній формі деталі руху своєї свідомості вивершилася у створенні нової жанрової форми, коли есей став «сферою найпильнішого інтересу до внутрішнього світу людини»¹⁰.

¹ Meriwether Nell. *Writing Essays: Strategies of Success*. – Lincolnwood: National Textbook Company, 2000. – xv, 255 p.

² Как написать эссе // Литературоведческий словарь (<http://s249.narod.ru/esse.html>)

³ Учимся писать эссе // <http://www.specialschool.ru/teachers/?id=154?>

⁴ Гутброд Ганс, Беляков Олександр. Успішна комунікація в бізнесі та освіті. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. – 207 с.

⁵ Ципоруха Олена. Теорія есе: європейські та американські концепти // *Мандрівець*. – 2000. – № 5–6. – С. 58–63.

⁶ Кабанова Ирина. Теория жанра эссе в западной критике // Конференция «Литература и реальность в XX веке» (http://www.auditorium.ru/v/index.php?a=vconf&c=getForm&r=thesisDesc&CounterThesis=1&id_thesis=4608)

⁷ История английской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. 1. – Вып. 2. – 633 с.

⁸ Скуратовская Людмила. Из истории английского романтизма. – Днепропетровск: ДГУ, 1971. – Часть 1. – 63 с.

⁹ Березкина В. Формирование и пути развития жанра эссе в английской литературе XVII века. – Днепропетровск: ДГУ, 1984. – С. 18.

¹⁰ Березкина В. Формирование и пути развития жанра эссе в английской литературе XVII века. – Днепропетровск: ДГУ, 1984. – С. 111; також див.: Березкина В. Стилистика английской прозы XVIII века. –

Ще одним напрямком в історіографії радянської есеїстики є дослідження східних – японських і китайських – модифікацій цього жанру. В. Горегляд називає аналогом європейського есея дзуйхіцу. Дане японське слово походить від китайського «суйбі» та буквально означає «йти за пензлем», указуючи на вільний, імпровізаційний характер письма. Це були безфабульні збірки текстів змішаного змісту, які характеризувалися незавершеністю (що було ознакою неповторності), автобіографізмом, мозаїчністю, документальністю, тематичними переходами й становили один з характерних для Японії способів світосприйняття¹.

У часи десталінізації з'явилися праці, що торкалися жанрової ідентичності есея та його стосунків з іншими жанровими формами². І. Щербаковій та Є. Плоткіній належить глибоке дослідження жанрової специфіки есея³. Вагомий внесок цієї розвідки полягає в наголосі на необхідності комплексного підходу до аналізу есеїстики, пошукові жанрового закону, який би не дав розчинити есей у комплексі «чужих» жанрових ознак. Д. Урнов називає есей авангардним жанром, що прокладає дорогу художній літературі до нових предметів⁴.

За Михайлом Епштейном, есеїзм – це жанрова форма «слабкого знання», що визнає свою приблизність, але може точніше відбивати приблизність, плинність, випадковість людського існування, ніж сильне, натреноване, «дисциплінарне» знання. Поширення есеїстичного принципу мислення на інші жанри і типи творчості дослідник називає «есеїзацією», а сукупність її проявів, як цілісний культурний феномен, – «есеїзмом»⁵. На думку науковця, есеїзм воз'єднує дезінтергровані частини культури, залишаючи між ними простір гри, іронії, рефлексії, відстороненості, рішуче ворожий догматичності міфологій, заснованих на авторитеті. Він називає есеїста «професіоналом дилетантського жанру», «майстром «творів із вільної теми», представником словесності як такої»⁶. Але тут дилетантизм має цілком свідомий і принциповий характер – есеїст намагається утриматися в межах цілісного мислення, яке ще притаманне дитині, але щезає в юності. Синтетизм есе – це відродження на гуманістичній і особистісній основі того синкретизму, що в давнину спирався на нерозчленованість первісного колективу і мав позаособистісну, космічну чи теїстичну орієнтацію. Але особливість есеїстики полягає в тім, що цілісність твориться не виключенням і відчуженням особистості, як у неоміфологічних

Днепропетровск: ДГУ, 1989.

¹ Горегляд Владислав. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII веков. – М.: Наука, Главная редакция восточной лит., 1975. – 378 с.

² Див., напр.: Журбина Евгения. Искусство очерка. – М.: Советский писатель, 1957. – 220 с.; Канторович Владимир. Заметки писателя о современном очерке. – М.: Советский писатель, 1962. – 371 с.

³ Щербакова И., Плоткина Е. Эссе. Некоторые вопросы жанра // Проблемы жанра и стиля в советской литературе. – Свердловск, 1974. – Сб. 6. – С. 102–122.

⁴ Урнов Д. Диалектика становления стиля // Теория литературных стилей. В 4-х т. – М.: Наука, 1982. – Т. 4. – С. 70.

⁵ Эпштейн Михаил. Эссеизм // Топос. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. № 22. (<http://www.topos.ru/article/2868/printed>)

⁶ Эпштейн Михаил. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн Михаил. Парадоксы новизны. – М., 1988. – С. 348.

формах, а поступальним її саморозкриттям, засвоєнням усіх способів світопізнання як можливостей її власного зростаючого буття. Такий мислеобраз, складники якого перебувають у рухливій рівновазі, частинно належать одне одному, частинно відкриті для нових зчеплень, учений називає «есемою» за аналогією з «міфологемою»¹. Ознаками, що зближують есе з міфом, М. Епштейн вважає: 1) гносеологічну – з'єднання чуттєво-конкретного й узагальнено-інтелектуального в мислеобразі; 2) онтологічну – передбачувану вірогідність і правдивість цих мислеобразів, укоріненість їх у побуті; 3) структурну – парадигматичну організацію висловлювання; 4) тематичну – орієнтацію на обряд і звичай, найстійкіші й найцілісніші форми людського існування.

Постмодерністський плюралізм сприяє розширенню предмета дослідження (нові аспекти розвідок) та поглиблює діалогічність філології (синтез раніше конкуруючих концепцій). Г. Померанц твердить, що в есеїстиці взагалі немає законів: «саму стилістику есе пов'язано з відчуттям хитання координат»², а незавершеність цього жанру ріднить його з пластичними мистецтвами. Костянтин Зацепін розуміє явище есеїзму як переборення мислячим «Я» замкненості на собі самому й об'єктивування власного досвіду в словах. Есей утворює «вирішальна думка» – єдина точка зору, що складається протягом текстотворення у певну концепцію. Однак есеїст аж ніяк не постає «інтелектуальним узурпатором», що привласнює право на істину. Йому більш ніж будь-кому відомо, що єдиної істини не існує³.

П'яту групу складають навчальні видання. Автори колективної праці «Риторичні жанри журналістики»⁴ відносять есей до «особистісних» жанрів, називаючи його питомими ознаками індивідуальність сприйняття й оцінки факту, явища, особистості, використання художніх і публіцистичних прийомів самовираження, а мовними прикметами – образність і афористичність. Людмила Кайда вважає, що «авторське «я» в есе – від реальної особистості, котра висловлює свою позицію в ораторській формі, розширюється до властивого художній літературі «образу автора»⁵. Дослідниця вказує на есеїстичну «ілюзію спонтанності», де функціональна єдність твору настільки цілісна, що створює ефект живого спілкування читача з автором.

Говорячи про українську культуру, завважмо, що після вищезгаданої статті у словнику В. Лесина й О. Пулинця Роман Лубківський наважився певним чином реабілітувати даний жанр, пославшись, крім радянського, на європейський досвід (країн соцтабору) і стверджуючи думку про традиційність змішаних есеїстичних форм в українській літературній критиці (повість-есе, рецензія-есе, розгорнута анотація, етюд)⁶. У своїй дисертації Л. Садикова розглядає есеїстичний тип тексту як цілісне комунікативне утворення, для

¹ Там само. – С. 356.

² Померанц Г. Способы существования в дрейфе // Континент. – 1997. – № 92. (<http://www.igrunov.ru/cat/vchkc-cat-names/pomerants/publ/dreif.html>)

³ Зацепин Константин. Мысль и письмо. Феномен эссеизма // <http://scriptum.gramota.ru/myslpism.doc>

⁴ Смелкова Зинаида и др. Риторические жанры журналистики. Работа над жанрами газеты. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 320 с.

⁵ Кайда Людмила. Стилистика текста: от теории композиции к декодированию. – М.: Флинта, 2004. – С. 87.

якого характерна «авторська інтенційність, аргументативний характер розгортання тексту, об'єктивно-суб'єктивний спосіб організації інформації, безпосередня й постійна апеляція до адресата»¹, руйнування старих стереотипів мислення й поведінки та формування нових. Інтенційність проявляється у фігурах експресивного синтаксису; мовленнєва взаємодія з читачем – у квазидіалогічних структурах: риторичних висловлюваннях, оперативній модальності мовлення². Лариса Компанцева серед рис російської прозової есеїстики (О. Басиров, М. Голованівська, Д. Данилова, В. Єрофєєв, В. Нарбікова, О. Мансур, М. Резін, О. Сазанович, О. Скоробогатов, Т. Тайгарова, М. Якимчук) називає злам аксіологічної парадигми, дезінтегровану композицію, авангардні принципи організації тексту, парадоксальність мислення й розповіді, просторіччя як значущий елемент концептуальної організації твору, асиметрія й дезінтеграція мовного знака, алогічне використання валентних зв'язків слова й речення. Головним предметом твору є сам автор, основним способом мислення – підтекст³.

З 2000-х років починається систематичне вивчення теорії есе українськими інтелектуалами. Часопис «Критика» періодично поміщав рецензії Світлани Матвієнко⁴, Ліди Стефанівської, Богдани Матіяш тощо на українські есеї. Л. Стефанівська твердить, що «есеї, вимагаючи від автора витонченості, ерудиції, вміння синтезувати враження, безпосередніше від художньої прози репрезентує певну модель реакції на дійсність. Це модель, яка не тільки імплікує структуру твору, а й формує ставлення особистості до світу, її авторефлексію. В есеї немає абстрактного погляду *sub specie aeternitatis*, а є зацікавленість конкретними речами та подіями. (...) Найбільше відкриття Монтеня в тому, що форма есею стала виразником новітнього західного індивідуалізму, сформованого на ґрунті античності та християнства, тому приватний погляд на речі та інтимний діалог з читачем стали найважливішими жанровими ознаками есею»⁵. Б. Матіяш наголошує, що вживання терміна «есеї» коректне щодо текстів, у яких відбувається перетин «кількох – власне літературної, культурологічної, філософської – площин»⁶, а стиль яких характеризується ширістю, відкритістю та діалогічною приватністю.

Різні аспекти есеїстики вивчають і філософи. Назип Хамітов розуміє есеїстичну філософію як таку, що осягає дійсність у гармонії понятійного й образного начал – у смислообразі. Тому есеїстичне філософування постає

⁶ Лубківський Роман. Туга татива, або Думки з приводу одного своєрідного жанру // Жовтень. – 1973. – № 4. – С. 139–148.

¹ Садыкова Лариса. Лингвостилистические параметры текста эссе (на материале французской литературы). – Автореф. ... канд. филол. наук. – М., 1992. – С. 3.

² Також див.: Садыкова Лариса. Загальна характеристика жанру есе // Нариси досліджень у галузі гум. наук в педвузі. Зб. – Горлівка: ГДПШМ, 1997. – С. 392–396.

³ Компанцева Лариса. Сучасна молодіжна есеїстична проза як новий розповідний тип (когнітивно-мовний підхід). – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.02.01. – рос. мова. – Харків: ХНУ, 1995. – 24 с.

⁴ Матвієнко Світлана. Есей: Між алібі та компроматом // Критика. — 2000. — Ч. 12.

⁵ Стефанівська Ліда. Громадяни країни, якої немає // Критика. – 2002. – № 9. (<http://krytyka.kiev.ua/articles/s4-9-2002.html>)

⁶ Матіяш Богдана. Щось на кшталт есеїстики // Критика. – 2005. – № 5. (http://krytyka.kiev.ua/articles/s9_2005.html)

незавершеним і розімкнутим, афористичним щоденником особистості, що зачіпають не стільки гостроактуальні питання, скільки вічні проблеми людини й світу¹. Сергій Квіт наводить слова Тадеуша Брези, який назвав Монтеня «активним читачем». Це сутнісна характеристика есеїста, який виступає одночасно автором і читачем. На думку С. Квіта, «про що саме пише Євген Маланюк, нас цікавить не в першу чергу. Ми можемо погоджуватися з ним, чи відкидати його критику Джеймса Джойса. Проте насамперед нас цікавить Є. Маланюк як такий, його визначеність, спроможність до створення цілого дискурсу. Цю спрямовану на істину здатність інтерпретувати, як відмінну рису есеїстики, нам слід розуміти у феноменологічному наświetленні Едмунда Гуссерля та в розвитку цих ідей – у Гайдеггера і Рікера. Таким чином, сенс есеїстичної герменевтики заховується десь поміж чотирьох очевидних запитань: «хто?», «що?», «як?» і «для кого?» Активний читач, що через визначеність формує певний есеїстичний дискурс, є непідвладним інтелектуалом. Відзначимо цю непідвладність як найбільшу потребу сьогодення»².

1.2. Історіографія історії есея

На думку І. Кабанової, протягом чотирьох століть своєї історії есе, будучи одним з найпоширеніших жанрів англomовних літератур, не піддавалося серйозному критичному осмисленню. У 1910-х рр. критичну реабілітацію есе почали німці Георг Лукач і Вальтер Беньямін, а Теодор Адорно 1931 р. назвав есе провідною формою сучасного філософствування, що підтверджено досвідом Карла Ясперса, Мартина Гайдеггера, Хосе Ортеги-і-Гассета, Жана-Поля Сартра і Альбера Камю. Якщо ж для німецьких науковців есей постає ідеальним пізнавальним та епістемологічним жанром, то для французьких структуралістів і постструктуралістів він становить, за виразом Ролана Барта, «утопію мови». При цьому внутрішній плюралізм, мозаїчність, міждисциплінарний характер зробили есей улюбленим жанром сучасних французьких філологів. Під впливом континентальних теоретиків почали активно працювати в галузі теорії есе й англосаксонські критики. 1969 р. Роберт Скоулз і Карл Клаус, розвиваючи концепцію Нортропа Фрая, виділили есей у четвертий самостійний рід літератури. На переконання І. Кабанової, це трапилось у результаті недиференційованого підходу до власне есея й до есеїзму як способу художнього мислення, що пронизує всю сучасну культуру. Найавторитетніший з англomовних теоретиків есе Грем Гуд зазначив, що есе відбиває нову ситуацію пізнання. Як і роман, есей був породжений тим самим інтелектуальним кліматом: зростанням буржуазного індивідуалізму, виникненням «середнього класу», пробудженням інтересу до приватного

¹ Хамитов Назип. *Философия человека: от метафизики к метаантропологии*. – К.: Ника-Центр; М.: Ин-т общегум. иссл-ий, 2002. – С. 77–82.

² Квіт Сергій. *Народжена революцією: Проблема розуміння і взаєморозуміння переростає в проблему масової комунікації, глобального порозуміння* // <http://www.mediakrytyka.info/?view=261>

життя. Клер Де Обалдіа слідом за Елестером Фаулером¹ віднесла есе до групи «потенційно літературних» жанрів поряд з біографією, діалогом, історією, проповіддю, максимою та ін., наголошуючи, що цінність і привабливість есе полягають у його «потенційному» характері. Якщо ж есеїст починає активно використовувати техніку белетристики (намагається ввести послідовний розвиток сюжету, дати заглиблені характери, або почати гру з точками зору), есе перетворюється на невдалу розповідь або схему роману. Актуальними для ХХ століття жанровими різновидами есе дослідниками одноголосно визнані: 1) критичне есе, на практиці найчастіше репрезентоване рецензією; 2) подорожнє есе з його традиційним для жанру топосом прогулянки / подорожі; 3) автобіографічне, особистісне есе. Констатується зникнення морального есе.

Тривають студії над національними есеїстичними традиціями. Є. Купріянова на прикладі англійської літератури доводить думку про парадигматичну побудову есеїстичного жанру як сполучення базової ідеї й різних варіантів її розвитку. На її думку, природу есея становить «конкретність опису предмета, що співвідноситься з можливістю поширити якості останнього на весь вид, рід, щоб схарактеризувати його найповнішим чином»². Ю. Лучинський називає скептицизм як основу світовідчуття одним з основних складників цього жанру: «в основі есе лежить суб'єктивне начало, сперте на «ratio», яке й визначає стосунки внутрішнього «Я» із зовнішнім світом»³.

Часто аналіз есеїстики зустрічаємо в культурологічних оглядах. Так, Яків Андерер називає вітчизняні інтелектуальні видання, у яких есеї становлять посутню частку публікацій⁴. Олександр Хоменко твердить, що «українська есеїстика пострадянської доби перебрала на себе роль фактично відсутньої в нашому письменстві драматургії»; популярність цього жанру можна пояснити й тим, що «есеї уможлиблює щонайоперативніший виплеск емоцій»⁵. Тамара Гундорова вважає есеїзм синонімом дилетантизму й протиставляє його академічному літературознавству. На її переконання, «у 90-і роки сформувався також інший напрямок в українському літературознавстві – актуальної критики, що відрізняється відкритою суб'єктивністю, а інтерпретаційні стратегії якого мають функціональний, а часто рекламний та скандальний характер. (...) Відмітною рисою такого роду есеїзму є те, що він спрямований на своєрідне ритуальне «пожирання» авторитетів, а також на переприватизацію сучасного

¹ Fowler Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. – Oxford: Clarendon Press, 1982. – P. 5.

² Купріянова Е. Особенности художественного пространства в романе О. Голдсмита «Векфилдский священник» // Вестник Новгородского государственного университета. – 1998. – № 4. (<http://admin.novsu.ac.ru/uni/vestnik.nsf/All/F7C2AFFFCF04359DC3256727002E7B56>)

³ Лучинский Ю. Бенджамин Франклин и проблемы становления американского эссе // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. – 1998. – № 3. – С. 95.

⁴ Андерер Яков. «Украинская» «интеллектуальная» «периодика». Часть 1. Контекст проблемы // Неприкосновенный запас. – 2004. – № 1. (<http://www.nz-online.ru/print.phtml?aid=25010864>); Андерер Яков. «Украинская» «интеллектуальная» «периодика». Часть 2. Литераторы и эссеисты, философы и ученые // Неприкосновенный запас. – 2004. – № 2. (<http://www.nz-online.ru/index.phtml?aid=25011009>)

⁵ Хоменко Олександр. Десять років довкола озера (огляд українського літпроцесу 1993-2003 рр.) // Українська література: Хрестоматія: Для 10-11 кл. загальноосвіт. навч. закл. / За ред. П. Кононенка, Є. Федоренка. – К.: Міленіум, 2005. – С. 1228-1254. (<http://www.zmi.kiev.ua/content/view/1280/2/>)

культурного капіталу. У ньому панує мода, каприз і приналежність до однієї тусівки»¹. Для Ростислава Семкова імпровізаційний характер есея подібний до мандрівки; це неформалізований «фактор нескучої свободи»². Нарешті, І. Рождественська відносить есеїстику до технологій публічного слова і наводить слова Олі Гнатюк, що «сучасні нації є творіннями літератури й ідеології, [й тому] особливого значення набувають тексти на межі літератури, гуманітарних наук і політики»³.

Як видно з наведеного переліку джерел, жанр есея повільно стає об'єктом наукової рецепції. Практично відсутні монографії, присвячені есеїстичним традиціям слов'янських народів. Левова частка публікацій – статті фрагментарного характеру. Водночас слід констатувати, що сам жанр уже цілком «адаптувався» у східноєвропейських країнах і проходить «апробацію» в навчальних виданнях. Це дає надію на з'яву комплексних академічних видань з цієї тематики.

¹ Гундорова Тамара. Об академизме и эссеизме, или должно ли быть моральным украинское литературоведение? (тезисы) // XIII Банные чтения. Тема: Маргиналы, еретики, нарушители дисциплин: трансформация гуманитарного знания в 1990-е - начале 2000-х годов. Москва, 31 марта – 2 апреля 2005 г. (<http://www.nz-online.ru/?aid=25011407>)

² Семків Ростислав. Передмова автора (обґрунтування есеїстичності) // Семків Ростислав. Фрагменти: есеї. – К.: Смолоскип, 2001. – С. 6.

³ Gnatiuk Oliia. Pozegnanie z imperium. Ukrainskie dyskusije o tozsamosci. – Lublin, 2003. – S. 9; цит. за: Рождественська І. Про новомову в польській та українській есеїстиці // Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Літературознавство». «Журналістика». – Дніпропетровськ, ДНУ, 2006. – Вип. 8. – С. 262.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ІСТОРІЯ ЕСЕ

2.1. Витоки жанру есе. Праесеїстика

Попередницею есеїстичного мислення називають передусім Біблію – книги Притч, Еклезіаста, проповіді пророків і Христа. Велике значення у формуванні передумов самого жанру зіграла антична традиція. Філософські трактати, діалоги й листи античного світу передували розвиткові есея до тої міри, наскільки вони виражали особисті враження з висвітлюваних питань. Критичний есей має своїх прототипів у працях Аристотеля, Горація, Квінтіліана, Лонгіна, Фулідіда, Тацита й усіх, хто висловлював свої думки про мистецтво й життя в діалогах, промовах і листах. Ранні форми рефлексивного письма включають праці Цицерона, Боеція («Втішання філософією»). Джерела жанру можна відшукати в «Діалогах» Платона, «Сповіді» Августина Аврелія, «Мораліях» Плутарха, «Античних декламаціях» Лукіана, «Листах до Луцилія» Сенеки та в інших творах античності, де на перший план виходила особа автора як головне організуюче начало. Учень Аристотеля Теофраст – перший визнаний автор *характерів* – коротких ескізів, що описують визначних осіб, які втілюють певну рису вдачі. Твір Марка Аврелія «Наодинці із собою» містить у назві ємну характеристику есе як жанру.

До праесеїстики раннього Ренесансу відносять критичні роботи Юлія Цезаря Скалігера, Йосифа Іуста. Есеїстичні риси виявляються в «Проповідах і міркуваннях» Майстера Екхарта (XIII ст.), у творах Мартина Лютера.

На Сході есеїзм також має давні традиції – від здобутків Хань Юя (Китай, VIII–IX ст.) і «Повчань» Хой-нена; через праці Камо Темея (Японія, XIII ст.) до «Ледачих занять» Йосида Конко (Японія, XVI ст.), творів Дзюньїтіро Танідзакі й Ясунарі Кавабата¹.

У такий спосіб, уже в часи античності визрівали риси есеїстичної свідомості: цінність особистісного сприйняття й вільна інтерпретація теми, увага до внутрішнього світу індивіда, орієнтація подібних творів на освіченого, підготовленого читача, асоціація як прийом. Християнська ера народжує уяву про Особистість у сучасному розумінні. Однак ціле Середньовіччя європейська спільнота перебувала під гнітом католицької церкви, і щойно Реформація сприяла пробудженню творчих інтенцій окремої людини. Ці тенденції й породили жанр есе.

¹ Эпштейн Михаил. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн Михаил. Парадоксы новизны. – М.: Прогресс, 1988. – С. 334–380; Зацепин Константин. «Мыслить литературой», или Эссеизм как художественный феномен // <http://scriptum.gramota.ru/myslpism2.doc>; Зацепин Константин. Мысль и письмо. Феномен эссеизма // <http://scriptum.gramota.ru/myslpism.doc>; Краткая литературная энциклопедия. В 8-и тт. – М., 1975. – Т. 8. – С. 962–963; Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. – Springfield: Merriam-Webster, Inc. Publishers, 1995. – P. 589–592.

2.2. Франція

«Офіційним» творцем цього жанру є французький суспільний діяч Мішель Монтень (1533–1592). У його тритомнику «Проби» (1588), що є канонічним зразком есеїстичної форми, слово «есе» служить назвою твору.

Автор одної з найперших відомих розвідок з цієї теми вважає специфікою нового жанру можливість об'єднання суперечностей, характерних для інтелектуальної свідомості: «Монтень знайшов адекватний художній метод, що дозволяє одночасно відкидати й захищати, кликати вперед і зупинятися, сполучати культ відваги й обережність, пристрасно вглядатись в історичну далину й міцно стояти на ґрунті дійсності, знайти деякий синтез мрії й поточних політичних потреб»¹. Ф. Коган-Бернштейн вважає твір М. Монтеня своєрідною автохарактеристикою, підкреслюючи позірну безсистемність його трилогії, конкретність (говорячи мовою журналістикознавства, документальність) роздумів, гнучкість фрази, культуру заголовкового комплексу, коли спантеличуючі назви розділів стають «зброєю в боротьбі за співробітництво й розуміння читача й одночасно «прийомами конспірації»»². У цікавій статті О. Зикова відносить есе до творів «напівхудожнього типу на стику літератури й публіцистики, літератури й філософії, літератури й літературної критики»³, які належать до слабко конструйованих жанрів без чіткого канону. Час М. Монтеня – епоха Відродження – поставив людину перед нагромадженням нових знань, завдання каталогізації яких і покладено на подібні компілятивні твори: «есеїст має до діла зі світом культури як уже сформованим, готовим, утіленим у книгах, витворах мистецтва, звичаях, стилі життя»⁴. Есеїстика стає мовою освіченого дилетанта, намаганням людини бути «в курсі» новітніх суспільних тенденцій. Головним відкриттям цього періоду є усвідомлення самостійної цінності індивідуального сприйняття, неповторності будь-якого досвіду окремої людини. Специфіка створеного Монтенем жанру полягала в тому, що людина почала усвідомлювати свою особистість як самоціль поза будь-якими канонами.

У Франції XVII ст. есеїстичні елементи активно вписуються й у філософсько-теологічні медитації Н. Мальбранша, і в роботи Б. Фонтенеля – зачинателя науково-популярної есеїстики. Народження останнього різновиду стало питоною «революцією». Тут виникає новий предмет – наукові дослідження, для цих творів характерний популярний стиль, асоціативні зчеплення матеріалу, персональний погляд на аксіоматичні (до цього) поняття.

«Бесіда про три єдності» (1660) П'єра Корнеля – важливий критичний есей, що справив поважний вплив на віршований есей «Мистецтво поетичне» (1674) Ніколя Буало. *Характери* Теофраста постали попередником твору «Характери, або Вдачі нашого часу» (1688) Жана Лабрюєра.

¹ Кессель Л. Монтень и его «Опыты» // Вестник истории мировой культуры. – 1961. – № 1. – С. 63.

² Коган-Бернштейн Ф. Мишель Монтень и его «Опыты» // Монтень Мишель. Опыты. В 3-х кн. – М.: Рипол-Классик, 1997. – Кн. 3. – С. 477.

³ Зыкова Е. «Опыты» Монтеня и проблема зарождения жанра эссе // Филологические науки. – 1980. – № 4. – С. 14.

⁴ Там само. – С. 19.

Приблизно з другої половини XVII ст. академічне середовище у Франції почало втрачати свої домінуючі позиції в інтелектуальному дискурсі, а живе інтелектуальне життя перемістилося в салони. Салони ставали місцем вирощування нових інтелектуалів, а також підготовленою аудиторією, що читала і популяризувала інтелектуальну продукцію. Поряд з цим, салони були ще й особливим комунікативним простором, орієнтованим на преціозну галантну культуру. Їхнє споконвічне призначення – спілкування друзів і однодумців, доставляння один одному задоволення від соціальної комунікації в особливому ігровому просторі.

Відповідно, що стомлююча скрупульозність, «надмірна» точність і все те, що асоціюється з академічним «занудством», вважається неприпустимим. Звідси установка на розмовну інтонацію, обмін думками (з правом на відносність, приватність, без претензій на вичерпність) як у бесідах, так і в текстах, продукованих у розрахунку на аудиторію, що формувалася в рамках салонної культури.

Найбільш релевантною для подібної інтелектуальної практики жанрово виразною формою виявилось есе, для якого, як відзначають дослідники, жанрову домінуючу складає факт виявлення самого мовного акта, що робить есе жанром, де думку ототожнено, злито з ситуацією мовлення. Характерно, що для просвітительських авторів, орієнтованих на «салонну філософію», есе стало однією з найпоширеніших форм твору, починаючи від численних «проб» або «спроб» (наприклад, «Спроба про дух і вдачі» Вольтера) і закінчуючи стилістикою багатьох статей Енциклопедії, у яких не просто репрезентувалася, а дискурсивно здійснювалася цілісність природно-наукового, морального, соціального, історичного, естетичного і т. д. Визначальний характер спадщини класицистської епохи для наступної культурної традиції Франції позначився й у відношенні інтелектуальної культури. Есеїстичний дискурс міцно закріпився в наступній соціально-гуманітарній думці, обумовивши ряд специфічних рис загального комунікативного простору міждисциплінарності.

Сама жанрова приналежність есе визначає синтетичність есеїстичного висловлювання. Самообґрунтування індивідуальності, реалізоване в жанрі есе, безпосередньо впливає на традиційну конфігурацію європейської культури. Так в основоположника жанру М. Монтеня, на думку М. Епштейна, людське «я» постає без усякої орієнтації на норми чи зразки. Це докорінно відрізняє есе і від подібних, попередніх М. Монтеню здобутків («Діалоги» Платона, «До самого себе» Марка Аврелія), і від сповідного жанру, мемуарів, автобіографій, де «я» співвідноситься з деяким канонічним уявленням про людину взагалі. Якщо в рамках класичної європейської традиції «я», як частка, міститься в контекст загального, то есеїстика вивертає традиційне співвідношення загального й особливого, універсального й індивідуального навиворіт, коли «я» разом з усією своєю приватністю й індивідуальністю стає вмістищем загальнозначущих тем і галузей, їхнім мірилом і критерієм.

Історичний розвиток жанру есе у французькій літературній традиції можна уявити так: XVI століття – М. Монтень, Е. Боесі, XVII – Ж. Лабрюйєр, Б. Паскаль, XVIII – С. Бернар, Л. Вовенарг, Ш. Монтеск'є, Д. Дідро, Вольтер,

XIX століття – Ш. Нод'є, Ж. Леметр, Ж. Мішле, Р. де Гурмон, І. Тен, Фердінан Брюнет'єр, А. Франс, Т. Гот'є і особливо Ш. Сент-Бев, чії довгі критичні есеї мали великий вплив на Англію й США.

У XX сторіччі есеїстика переживає розквіт. Найвідоміші прозаїки, учені, поети, філософи, як-от: Ж. Бернанос, М. Бланшо, А. Камю, А. Моруа, М. Лейрис, С. де Бовуар, Ж. Батай, Ж.-П. Сартр, А. Жід, А. Бретон, А. де Сент-Екзюпері, Р. Вайян, Р. Роллан, М. Вальє-Інклан і багато інших використовували цей жанр з метою засвоєння досягнень природничонаукової та гуманітарної думки, зближення різних кіл читачів.

Есе XVI–XVIII ст. цілком відповідає вимогам античної риторики. У ньому широко використовуються фігури риторичного синтаксису, різноманітні інтертекстуальні конструкції. Жанр характеризується лаконічністю й комунікативною чіткістю, а авторська думка має відкритий, насичений характер завдяки широкому використанню засобів вираження суб'єктивної модальності.

Незважаючи на відносну свободу викладання думки (відсутність жорсткої композиційної моделі, певної формальної структури) мова есе регламентована і систематизована, мовна форма цілком підкорена вираженню логіки думки і впливу на адресата. Есеїстику цього синхронного зрізу визначає мінімальна частотність структур розмовного типу.

Есеїстичні твори XIX–XX ст., навпаки, відрізняються високою концентрацією таких елементів мовлення, як еліпсис, вставні модальні одиниці, приєднуючі конструкції та питальні речення. Використання цих елементів спрямовано на активізацію уваги адресата, актуалізацію зв'язку «автор – читач – автор» та на реалізацію намірів авторів есе наблизити його форму до безпосереднього мовного акту, забезпечуючи в такий спосіб спілкування з адресатом – потенційним читачем. Позначається, у порівнянні з попереднім періодом, зниження кількості використовуваних інтертекстуальних конструкцій¹.

2.3. Велика Британія

Першим англійським есеїстом у повному розумінні слова був Френсис Бекон, що написав свої «Проби» (1597) латинською мовою, а потім переклав їх англійською. Незважаючи на те, що Ф. Бекон писав про ті ж, що й М. Монтень, предмети, його есе дуже відрізнялися за формою від монтеневських. Більшість з них – невеликого обсягу й зосереджені на якійсь одній темі. Написані ясным, лаконічним і дуже метафоричним стилем, вони повні тою ж практичною мудрістю й точністю, яких цілком можна було б сподіватись від політика й ученого. Переклад Монтеневих «Проб» англійською у 1603 р. уможливив серйозний вплив творця есеїстичного жанру на англійську літературу. Твори Абрагама Каулі мали інтимність, якої бракувало Беконовим текстам, і тому перший був названий «батьком англійського есея».

¹ Садикова Лариса. Загальна характеристика жанру есе // Нариси досліджень у галузі гум. наук в педвузі. Зб. – Горлівка: ГДПШМ, 1997. – С. 392–396.

«Серйозне», чи «формальне» есе як політичний памфлет походить від Джона Мільтона. З-під його пера виходили жагучі заклики до різного роду соціальних реформ на кшталт установавання ліберальнішої політичної системи чи запровадження гуманітарної освіти: «Про освіту» (1644), «Про термін служби королів і магістратів» (1649). Найвідоміше його надбання в цьому жанрі, «Ареопагітика» (1644), викладає аргументи на користь свободи преси. Головне в есеїстиці Мільтона – не стільки почуття і враження автора, скільки самі ідеї, що викладаються. Джона Драйдена називають батьком критичного літературного есе. Важливим етапом розвитку в XVII ст. була англійська адаптація *характерів* Теофраста у творах Джозефа Гола, Семюела Батлера.

У кінці XVII – початку XVIII століття розвиток періодики надав есеїстиці нечуваного впливу. Газети і журнали постали «жадібним споживачем» текстів цього жанру, відчутно збільшили їх популярність, розширили читацьку аудиторію й перенесли його інтенції з аристократії на середній клас. Своїм форматом і редакторською політикою друковані видання отримали посутній контроль над формою й змістом есе. Щойно в цей час есей став посправжньому популярним типом літературної творчості.

Першопрохідником був двотижневик «Татлер» (1709–1711) Ричарда Стила й Джозефа Аддісона. Кожен випуск складався з есеїв, чийм завданням було «рекомендувати правду, невинність, честь, гідність як головні прикраси життя». Наступний журнал «Обсервер» публікував критичні та інтимні есеї.

Багато знаменитих письменників, такі як Джонатан Свіфт, Генрі Філдинг і Семюел Джонсон, писали есе для газет. Стараннями Даніеля Дефо «злободенні» тематичні есеї перетворились на головний газетний жанр. З середини XVIII ст. почав розвиватися есей-для-періодики. Олівер Голдсміт опублікував збірку «Китайські листи» (1760–1761) – інтимні есе, в яких китайський філософ пише додому про англійське життя й манери. Цей прийом використав Джеймс Ф. Купер у «Звичаях американців» (1828), буцімто написаних англійцем. Інші есеїсти XVIII ст. – лорд Честерфілд, Александер Поуп. На кінець століття пильна увага до внутрішнього світу людини, яка була животрепетною темою газетної есеїстики, відродила інтерес до особистості, що став знаком доби романтизму.

У XIX ст. есей дедалі виразніше розгалужувався на три головні типи, які до цього розрізнялися, але не так виразно: критичний, історичний та інтимний есей. Перший отримав імпульс через бурхливий розвиток друкованих ЗМІ; його найповажніші представники – Френсис Джеффері, Сідней Сміт і Томас Б. Маколей. Критичні есе писали поети Вільям Вордсворт, Семюел Т. Колрідж, Томас Шеллі, прозаїки Чарльз Діккенс, Вільям Т. Теккерей, Джордж Еліот, Роберт Л. Стівенсон, Томас Смоллетт, М. Бірбом, Г. Беллок.

Майстри історичного есея – Льюїс Нейм'єр, Е. Дж. П. Тейлор і Г'ю Тревор-Роупер.

Класиками неформального, або інтимного есея є Вільям Хезлітт, Лі Гант, Томас де Квінсі. Інтимний стиль, автобіографічність, легкий гумор і сентиментальність, чемність і чарівність «Есеїв Елії» (1823) Чарлза Лема зробили їх найкращими есеями всіх часів, а їх автор отримав титул «принца

есеїстів». Не будучи настільки автобіографічним, як Лем і де Квінсі, Роберт Стивенсон умів обговорювати навіть такі предмети, як дарвінізм, використовуючи глибоко особистісну інтонацію. Вальтер Скотт, Джон Вілсон, Маколей, Метью Арнолд, Томас Г. Гакслі, Томас Карлайл дали величезну кількість робіт про мистецтво, літературу, історію, політику, релігію й соціальні матерії. Есеї останнього характеризувалися ексцентричним літературним стилем, грою цитатами, схованими алюзіями і рваним ритмом.

Англійські есеїсти ХХ ст. – Гілберт К. Честертон, Вірджинія Вулф, Д. Г. Лоуренс, Олдос Гакслі, Джордж Орвелл, Джон Голсуорсі, Бернард Шоу, Джон-Бойнтон Пристлі. Томас С. Еліот – мабуть, провідний англійський автор критичних есе минулого століття¹.

2.4. США

Наприкінці ХVIII ст. есе як самостійний літературний жанр набув поширення в США. Американська есеїстика в основному наслідувала англійські зразки, хоч у своєму розвитку цей жанровий тип творчості наближався до літературної критики, ніж до самоаналізу Мішеля Монтеня й Чарльза Лема.

Провідна тематика, як правило, формувалася в просторі політики і релігії. Найвідомішим американським есеїстом того часу був Бенджамін Франклін, який успішно сполучив суб'єктивне есе з політичною сатирою. Йому належать «Нотатки Дугуда» (1722), памфлети періоду Революції, легкі, дотепні «дрібнички». Конкуренцію йому склали тільки формальні есе Джонатана Едвардса. Вашингтон Ірвінг писав есе все своє життя. Джордж Медисон з іншими авторами «Федераліста» (1787–1788) розвивав мільтонівську традицію логічного і серйозного есе, а Вашингтон Ірвінг став першим великим літературним есеїстом в історії США, зібравши твори цього жанру в збірники «Салмагунді» (1807–1808), «Книга ескізів» (1820), «Сідало Волфера» (1855).

У першій третині ХІХ ст. Ралф В. Емерсон отримав широку популярність завдяки роботам про трансценденталізм, які нагадують Френсиса Бекона своєю афористичністю. Інший трансценденталіст, Генрі Д. Торо, випускав об'ємні неформальні есе високої мистецької вартості, найвидатніші з яких – «Волден» (1854) і – найвпливовіший – «Громадянська непокора» (1849). Важливі критичні есе писали Джеймс Р. Лоувелл і Едгар А. По. Марк Твен запровадив новий, гумористичний різновид суб'єктивного псевдоавтобіографічного есе, з його специфічним оповідачем – плутаником і недотепою. Він підняв гумористичне есе (фейлетон) до рівня високого мистецтва. Стиль Марка Твена, його проста розмовна мова сильно вплинули на пізніших авторів.

¹ Березкина В. Формирование и пути развития жанра эссе в английской литературе XVII века. – Днепропетровск: ДГУ, 1984. – 116 с.; Энциклопедия «Кругосвет» // <http://www.bigpi.biysk.ru/encicl/articles/64/1006414/1006414A.htm>; Скуратовская Людмила. Из истории английского романтизма. – Днепропетровск: ДГУ, 1971. – Часть 1. – 63 с.; Ципоруха Олена. Теорія есе: європейські та американські концепти // Мандрівець. – 2000. – № 5–6. – С. 58–63; Encyclopaedia Britannica. – Chicago: Enc. Brit., Inc., 1965. – Vol. 8. – P. 713–715.

У ХХ ст. дуже небагато письменників одержали популярність винятково завдяки своїй есеїстиці. Серед них слід зазначити Роберта Лінда й Е. Б. Вайта. Ірландець Р. Лінд, що писав протягом 1930-х років, залишив багато томів забавних і дотепних коротких есе з найрізноманітніших тем. Есе Е. Б. Вайта, опубліковані переважно журналом «Нью-Йоркер» у колонці редактора, були ретельно відшліфованими сатиричними картинками життя великого міста. У цей час сильно знизилася популярність інтимного есе, а формальне есе (ближче до слов'янського поняття нарису) втратило деякі найвиразніші літературні якості. У цьому жанрі працювали Джордж Сантаяна, Кристофер Морлі, Джон Апдайк.

І знов у поширенні жанру зіграла свою роль преса. Журнал «Нью-Йоркер» оживив інтимний есей, а «Нью Йорк Рев'ю оф Букс», «Комментері», «Гарпер'з» і «Атлантик Манслі» плекали високолітературний формальний есей. З розвитком мас-медіа виникли прийнятні заміни есею в телевізійній публіцистиці й спортивних коментарях¹.

2.5. Росія

Переходячи до аналізу есеїстики в слов'янському світі, одразу помічаємо «олітературення» суспільного й культурного життя, що позначається й на журналістиці. Не складно це витлумачити в оціночному плані, як робить Володимир Канторович (можливо, не без ідеологічного тиску), протиставляючи «формалізм» і «репортажність» західного есе «художності» російського нарису². Цікавою видається думка Олени Ципорухи про те, що «пуритани завжди з недовірою ставилися до вигадки. На тлі переважно публіцистичних жанрів американської літератури того часу есе було чи не найхудожнішим»³. Частково цю гіпотезу підтверджують і американські автори, пояснюючи своє тяжіння до публіцистики національним прагматизмом: «Американці пишалися своїми газетами. Хіба могла похвалитися такою кількістю читачів інша країна світу? Це й була література Америки – на іншу бракувало часу»⁴. Вважаємо важливим і соціально-політичний фактор: якщо в протестантській культурі, сильно зорієнтованій на соціальну емансипацію індивіда, від початку був авторитетним струмінь громадянської риторики (Мільтон, Дефо, Свіфт, Франклін, Медисон, М.-Л. Кінг), то в тоталітарних суспільствах література часто була єдиним рупором, єдиною можливістю для опозиційних верств суспільства висловитися з політичної тематики. Белетристика несла величезне навантаження активної політичної думки, вона була майже політичною дією.

¹ Енциклопедія «Кругосвет» // <http://www.bigpi.biysk.ru/encicl/articles/64/1006414/1006414A.htm>; Лучинский Ю. Бенджамин Франклин и проблемы становления американского эссе // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. – 1998. – № 3. – С. 93–101; Ципоруха Олена. Теорія есе: європейські та американські концепти // Мандрівець. – 2000. – № 5–6. – С. 58–63; Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. – Springfield: Merriam-Webster, Inc. Publishers, 1995. – P. 589–592; The New Universal Library. – L.: Int. Learning Systems Corp. Ltd., 1969. – Vol. 5. – P. 242–243.

² Канторович Владимир. Заметки писателя о современном очерке. – М.: Советский писатель, 1962. – С. 56–62.

³ Ципоруха Олена. Теорія есе: європейські та американські концепти // Мандрівець. – 2000. – № 5–6. – С. 59.

⁴ Литературная история США. Под ред. Р. Спислеера. В 3-х т. – М.: Прогресс, 1977. – Т. 1. – С. 226.

«Література в народі, – писав Олександр Герцен, – який не має політичної свободи, – це єдина трибуна, з висоти якої він може почути крик свого обурення й свого сумління»¹. Скажімо, про «літературність» іспанської есеїстики пише Людмила Кайда².

Руйнування інформаційної «залізної завіси» уможливило постановку питання про російську есеїстику, гальмовану, можливо, тезою Й. Сталіна про неприпустимість «преклоніння перед Заходом». Л. Кайда відносить до російської есеїстичної традиції трактати Михайла Ломоносова й Михайла Карамзіна, поетичні маніфести Івана Буніна, Дмитра Мережковського, Костянтина Бальмонта, В'ячеслава Іванова, Олександра Блока й Михайла Кузміна, публіцистичні монологи Іллі Оренбурга, Михайла Шолохова, Олексія Толстого й Михайла Кольцова. Валерій Шубінський, називаючи Костянтина Батюшкова найбільшим есеїстом російської дороманної епохи, а Андрія Бітова – епохи сучасної, наголошує на тому, що есей вимагає певного типу особистості: це «людина, надто самозакохана, аби жадати розчинення у тексті; працелюбний дилетант, що забезпечив собі чесне життя дилетанта перекладами чи викладанням; поважаючи себе приватна особа, що зовсім не відчуває свого статусу *лишнього человека* як чогось виключного»³. Сергій Чупринін висуває гіпотезу, що розиткові есеїстики в Росії початку минулого сторіччя завадили експерименти Василя Розанова в галузі «клаптевого письма» (цикл «Опале листя»), що не передбачали характерного для есея цілісного висловлювання. Проте кінець ХХ – початок ХХІ століття відзначено творами Йосифа Бродського, Михайла Епштейна, Лева Аннінського, Семена Лур'є, Станіслава Гандлевського, Михайла Айзенберга, Ігоря Клеха, Костянтина Кобріна; робота у ЗМІ виховала Петра Вайля, Олександра Геніса, Бориса Парамонова, Сергія Юр'єнена, Лінор Горалік, Олександра Кабакова, Миколу Климонтовича, Олександра Проханова, В'ячеслава П'єцуха і Лева Рубінштейна⁴.

2.6. Україна

Висловимо сумнів, чи можна називати есеїстикою твори авторів українського бароко й російського класицизму, як це робить Людмила Кайда⁵. На нашу думку, індивідуальна свідомість того часу не сягала «есеїстичної» міри саморозкриття. Той же «Духовний регламент» Феофана Прокоповича, який згадує дослідниця, є цілком «публічним» текстом, а співвідношення вірнопідданства й примусу в мисленні українських інтелектуалів на службі у московського царя є надто складним питанням, аби нехтувати ним. Як твердить Григорій Грабович, в українському літературному дискурсі щойно Іван Вишенський ризикнув здобутись на *авторський* голос⁶. Мабуть, тільки неоплатонізм Григорія Сковороди з доктриною самопізнання й похідна від

¹ Цит. за: Журбина Евгения. Искусство очерка. – М.: Советский писатель, 1957. – С. 11.

² Кайда Людмила. Стилистика текста: от теории композиции к декодированию. – М.: Флинта, 2004. – С. 96.

³ Шубинский Валерий. Взгляд и некто // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 6. – С. 280.

⁴ Чупринин Сергей. Жизнь по понятиям // Знамя. – 2004. – № 12. (<http://magazines.russ.ru/znamia/2004/12/chu13.html>)

⁵ Кайда Людмила. Стилистика текста: от теории композиции к декодированию. – М.: Флинта, 2004. – С. 92–93.

нього традиція (Григорій Квітка, Тарас Шевченко) подібний до західного есеїзму. Народництво з гегельянським пафосом колективізації та соціального детермінізму також не сприяло поширенню есеїстичної рефлексії.

Однак представники раннього модернізму з «франківського» покоління української інтелігенції другої половини ХІХ ст. вже мають набір ознак «касти», «цеху» розумової праці. Тут можна згадати статус «вільного художника» Тараса Шевченка, індивідуальну освіту в Лесі Українки, феміністичну поставу Ольги Кобилянської. Це, а також поглиблений психологізм, характерний для модерністського світогляду, заклали основи для формування вітчизняної есеїстики.

Однак і в цей час багато митців педалює ствердно-оптимістичний характер своїх робіт, подібно до того ж Івана Франка, котрий не хотів оприлюднювати своїх сумнівів і негативних почуттів, наголошуючи на необхідності підтримувати позитивний настрій перед обличчям позірної безперспективності культурної роботи в «заблокованому» суспільстві. Волаючи нерозвиненість суспільної комунікації української спільноти, зведеної Валуєвським циркуляром до архаїчної альманахової журналістики, коли літературний твір функціонував (зокрема) й як критико-публіцистичний виступ¹, почали «розріджувати» паростки друкованих ЗМІ. Третє покоління української інтелігенції спромоглося на опанування жанру есе ще й тому, що в попередніх генераціях не було для цього журнального простору, комунікаційної передумови.

Тут на початку ХХ ст. есеїстичну форму мають літературно-критичні виступи окремих представників естетичних і політичних течій і угруповань: Миколи Міхновського, Сергія Єфремова, Гната Хоткевича, Микити Сріблянського (Шаповала), Миколи Євшана тощо.

З розпалом літературної дискусії 1925–1928 рр. набирає сили полемічна течія, де інтимізованим роздумам лишається дедалі менше місця. Вони «кочують» у суміжні жанри: письменницьке листування й щоденники. Епоха тоталітаризму надійно перекрыла індивідуалістичний, ліричний струмінь публіцистики, оголосивши його «занепадницьким», голосом ностальгуючих «недобитків» буржуазного ладу. У Західній Україні літературний мейнстрім, репрезентований об'єднаною довкруг редагованого Дмитром Донцовим журналу «Літературно-науковий вісник» (Євген Маланюк, Олена Теліга, Юрій Клен, Олег Ольжич), також не толерував есеїстичної «неконкретності», «кабінетності», культивуючи мілітаризований образ «мужньої людини»-ніщанця. З іншого боку, зроблений Донцовим та іншими «вісниківцями» акцент на громадську вагу слова, говорячи сучасною мовою, «публічного інтелектуала» зіграв свою роль у формуванні після Другої світової війни когорти діаспорних есеїстів – Івана Кошелівця, Юрія Бойка, Ігоря Костецького, Григорія Костюка, Дмитра Нитченка, Богдана Осадчука, Юрія Лавриненка,

⁶ Грабович Григорій. Авторство й авторитет Івана Вишенського: діалектика відсутності // Грабович Григорій. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К., 1997. – С. 260–277.

¹ Див.: Шерех Юрій. Критика поетичним словом // Шерех Юрій. Пороги і заборони. Література. Мистецтво. Ідеології. В 3-х т. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 7–28.

Остапа Тарнавського тощо й, без сумніву, найавторитетнішого з них – колишнього харківця Юрія Шереха.

У матеріковій Україні спробою здолати знеособленість соціалістичної журналістики став рух «шістдесятництва», де есей свідомо тлумачився й культивувався як альтернативна форма мислення й (публічного, якщо це слово можна вжити щодо самвидаву) вираження своєї позиції з конкретної теми. Серед творчої інтелігенції міст України й, через самвидав і діяльність правозахисних організацій, за кордоном стали відомі суспільно-політичні й філософські есеї Івана Дзюби, Євгена Сверстюка, Івана Світличного, Василя Стуса тощо.

Цей рух здійснив вплив і на старше письменницьке покоління. Відомі намагання «розхитати» жорстку жанрову «сітку» тоталітарного «соцзамовлення» з боку Олесья Гончара й Максима Рильського. «Вечірні розмови» М. Рильського є гарним прикладом ліричних есе.

В царині історії літератури й літературної критики есеїстичними експериментами стали книжки Миколи Бажана «Олександр Довженко», збірник «Путі людей» (1969), збірка Олесья Гончара «Про наше мистецтво» (1972), Павла Тичини «З минулого – в майбутнє» (1973). Було «легалізовано» суміщені форми цього жанру: повість-есе Юрія Бурляя про Василя Чумака «Спалах» (1969), Ігоря Муратова «Сповідь на вершині», Григорія Зленка «Нетлінне» (1968), «Книга пам'яті» (1971), Станіслава Тельнюка «Червоних сонць протуберанці» (1968) про Павла Тичину, белетризовану біографію Григорія Сковороди пера Леоніда Махновця (1972), рецензії-есе Леоніда Новиченка, Івана Драча, Дмитра Павличка.

Розквіт української есеїстики спостерігаємо після здобуття Україною незалежності. Переломний характер епохи, постійні драматичні зміни соціально-філософських підвалин життя вимагали індивідуального осмислення, цариною якого й стала есеїстика. Важко перелічити навіть більшість есеїстичних збірок, що вийшли за останнє десятиріччя. Це наукова есеїстика – «Від Малоросії до України: парадокси запізненого націєтворення» (2000) Миколи Рябчука, «Страсті за націоналізмом» (2004) Ярослава Грицака; «До історії української літератури» (1997), «Шевченко, якого не знаємо» (2000) Григорія Грабовича, «Моя Леся Українка» (2002) Ніли Зборовської, «Шлях аріїв» Юрія Канигіна; есеїстика на межі публіцистики й красного письменства – «Повернення в Леополіс» (1998) та «Введення у Бу-Ба-Бу» (2001) Віктора Неборака, «Pro domo sua» (1999) В'ячеслава Ведмеда, «Дезорієнтація на місцевості» (1999) Юрія Андруховича, «Людина на крижині» Костя Москальця, «Хроніки від Фортінбраса» (1999) Оксани Забужко, «Замах на міражі» Євгена Барана, «Знаки часу» Тимофія Гаврилів, серія Тараса Прохаська «Інший формат», «Фрагменти» (2001) Ростислава Семкова, «Літпроцесія» (2002) Івана Андрусяка, «Текст 90-х: герої та персонажі» (2003) Ігоря Бондаря-Терещенка, «Щось на кшталт шатокуа» (2003) Олександра Бойченка, а також есеїстичні публікації Юрія Винничука, Сергія Жадана, Іздрика, Олександра Ірванця, Юрка Покальчука, Олекси Ульяненка, Олександра Шкляра, Володимира Цибулька, Андрія Бондаря, Івана Ципердюка тощо.

У ряду жанрів критико-публіцистичних есе зближується із суб'єктивним відгуком, що не претендує на повноту й доказовість інформації і виражає безпосередній відгук-оцінку. Серед жанрів власне художньої літератури есе – емоційно виразний етюд, що викликає співроздум, співпереживання читача. Безпосередньо в газетній публіцистиці есе можна розглядати як різновид зарисовки. Підвидами цього жанру можуть бути есе-рецензія (думка зацікавленого читача), есе-художня зарисовка (лірична мініатюра), есе-замітка, есе-щоденниковий запис, есе-лист.

Ми вже вказували, що українська типологія есея переважно дає зразки змішаних жанрових утворень. Прикладом публічного звертання до читача є «Відкритий лист до Івана Виргана» Максима Рильського. Посутня частина корпусу вітчизняних есеїв припадає на щоденники й мемуари, яскравими авторами яких є Володимир Винниченко, Сергій Єфремов, Олександр Довженко, Аркадій Любченко, Ірина Жиленко, Юрій Шерех. Пейзажні зарисовки Михайла Пришвіна й Віталія Біанкі спонукали до створення подібних текстів, скажімо, Миколу Олійника й Віктора Романенка. Володимир Базилевич і Петро Сорока дають зразки белетризованої есеїстики.

У цілому ж український стиль есеїстики відзначається романтичним підходом, оптимізмом при висвітленні трагічних явищ української історії, посиленням історичним дискурсом, спрямованістю на пробудження української національної свідомості з редукуванням авторського «я» на користь глобальних проблем національної історії.

Як бачимо, здатність «засвоювати» нову тематику, призвичаюватися до соціальних змін зробила есей одним з найпопулярніших жанрів останнього сторіччя. І наразі він набуває дальшого поширення. Есей виявив свою функціональність у швидкозмінному світі, де відносність авторитетів і цінностей, розкутість свободи творчого індивіда викликає потребу в авторському слові щодо глибоких проблем сьогодення. Становлячи ланку між журналізмом й белетристикою, цей жанр є ідеальною формою публічної риторики «літературоцентричних» націй, до яких відноситься й Україна.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ТЕОРІЯ ЕСЕЯ

3.1. Жанрові ознаки есе.

Спираючись на численні визначення есея, наявні в наукових працях, можна запропонувати таку найзагальнішу дефініцію. Есе (від фр. *essai* – проба) – невеликий за обсягом прозовий твір гнучкої композиції, що подає особистий погляд автора із заявленої теми.

Жанротвірними ознаками есе є:

- 1) особистісний характер мотивації, сприйняття й висвітлення предмета зображення, що дозволяє побачити нове в знайомому;
- 2) особливий спосіб репрезентації предмета мовлення за допомогою асоціативно-емоційної структурної основи;
- 3) можливість виходу в загальнокультурний контекст фонових знань адресата;
- 4) невимушеність потоку мовлення – вільна асоціативна композиція;
- 5) підвищена модальність тексту як відбиття суб'єктивності ти чи інших авторських характеристик.

М. Епштейн вважає, що есей якраз сформовано його принциповою позажанровістю; есеїстичне мислення не має заздалегідь установленого методу, але розгортає властивості кожного конкретного предмета в систему понять про нього, що вказують у кінцевому рахунку на самий цей предмет за межею понять¹; «в есе поєднуються: буттєва вірогідність, що йде від щоденника, розумова узагальненість, що йде від філософії, образна конкретність і пластичність, що йде від літератури»².

Есеїзм орієнтується не на опис реального факту, і навіть не на думку, для якої цей факт послужив приводом, але на моделювання автономної художньої реальності – реальності мислення всеосяжного індивідуального «Я». Специфіка ж есе полягає в тому, що думка й образ у ньому нероздільні, образ буквально утворюється з думки, звідси виникає така особливість есеїстичної форми, як гранична концентрація, згущення семантики за рахунок особливої концептуальної навантаженості образного ряду, що набуває найрізноманітніших форм через специфіку свого завдання – передати таку ж концентрацію внутрішнього інтелектуального світу пишучого суб'єкта³. А. Дмитровський⁴ розглядає категорію життєвості як основний жанротвірний елемент есе. Есеїстична думка принципово є думкою практичною, побутовою,

¹ Епштейн Михаил. Эссеистика как нулевая дисциплина // Эпштейн Михаил. Бог деталей. Народная душа и частная жизнь в России на исходе империи. Эссеистика 1977–1988. – М.: ЛИА Р. Элинина, 1998. – С. 31–36. (http://www.emory.edu/INTELNET/bd_esseistika.html)

² Эпштейн Михаил. Эссе об эссе // http://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html

³ Зацепин Константин. «Мыслить литературой», или Эссеизм как художественный феномен // <http://scriptum.gramota.ru/myslpism2.doc>

⁴ Дмитриевский А. Особенности формы и композиции эссе // Акценты. Новое в массовой коммуникации. – Воронеж: ВГУ, 2003. – Вып. 1-2. (http://www.jour.vsu.ru/archiv/editions/accents/accents_1-2_2003.pdf)

на відміну від абстрактних наукової чи художньої, тож треба зазначити «щирість» есеїстів як певну «міру есеїстичності» творів такого роду, де основний метод – міркувати на очах у читача, нічого не приховуючи. За А. Дмитровським, есе принципово опирається формалізації; можна швидше говорити про архітектоніку есеїстичних здобутків, ніж про їхню композицію. Принципово есей не може бути довершений автором, позаяк є прямим відображенням його внутрішнього духовного життя.

Цей особистісний наполовину медитативний (грунтований на спогадах), наполовину діалоговий стиль призначений для риторичного вжитку. Есеїстика культивує традиції вишуканої прози при економії слів і фраз.

В есе поєднуються епохи й долі, філософські думки й буденні справи, події, факти, жорстко підкорені коментарійному рухові думки. Нічого не говориться «просто так», немає «прохідних» фраз, усе має смисл реальний і філософський. Факти автор одбирає ретельно, розглядає їх, повертаючи, всебічно, але цікавлять вони його не самі по собі, не як роздрібнені й одиничні, а в складному мисленневому зв'язку до тих пір, доки не набудуть нового, потрібного йому, філософськи-узагальненого смислу.

Ефект жанрової свободи створюється відсутністю жорстких композиційно-мовленневих схем. Рух думки невимушений, з частими переходами від конкретного до абстрактного, що неминуче розсуває горизонт дослідження в ім'я пошуку істини. Єдність же цілого осягається кожним автором за непрогнозованою схемою, хоча в підсумку можна говорити про композиційно-мовленнєву гармонію, відмінну од інших жанрів.

Стилістичну модель есе можна уподібнити голографічному зображенню, бо автор, «порпаючись у собі», займаючись самоаналізом, довільно, чи навіть оперуючи інтуїтивно обраними композиційно-мовленневими засобами, «просвічує» об'єкт дослідження. Задіяно всі відомі типи мовлення (роздуми, оповідь, опис, пояснення) і форми мовлення (монолог, внутрішній монолог, невласне пряма мова, діалог з уявним опонентом і т. п.). І різні типи словесності: філософські умовиводи, спогади, афоризми, авторський коментар. У цілому ж стилістичні й художні прийоми допомагають створити «есему» (М. Епштейн) – жанрове об'єднання авторської думки й образу.

3.2. Внутрішньожанрова типологія есе

Найбільш досконалу типологію розроблено західними дослідниками. В українській науці найповніший огляд західних концепцій подає Олена Ципоруха¹. У її інтерпретації типологічна структура есе виглядає так:

I. Неформальне, або літературне есе:

- 1) афористичне
- 2) періодичне
 - А) характерне (скетч)
 - Б) звичасописувальне
 - В) просвітницьке

¹ Ципоруха Олена. Теорія есе: європейські та американські концепти // Мандрівець. – 2000. – № 5-6. – С. 58–62.

- i) дидактичне
- ii) соціально-пропагандистське
- 3) особистісне
 - A) описове
 - Б) художнє або белетристичне

II. Формальне есе:

- 1) критичне (огляд)
- 2) літературно-критичне
- 3) дослідницьке
- 4) інформативне.

Ось найголовніші частини її типології. Так, наприклад, неформальне есе вважається єдиним істинно літературним типом. Його відмінні якості проявляються у високому ступені особистісного, де думка автора про предмет обговорення важливіша, ніж сам предмет. Сутність таких творів становлять короткі, дискусійні, глибоко суб'єктивні та індивідуальні тези, для яких характерні розмовний тон і невимушена структура. Підвид неформального есе – інтимне, що містить реакцію особи на досвід, об'єкт, подію, де частини поєднано за асоціативним принципом. Риси інтимного есея – ліризм, поетична схвильованість, напружена інтроспективність. Неформальне есе може бути оповідкою, описом, анекдотом, роздумами, мрією.

Афористичне есе характерне для XVI – XVII століть. Спершу воно було дуже коротким, складалося зі збірки сентенцій та власних нотаток автора до них, у яких пропонувалися корисні поради щодо життєвої філософії. Пізніше Френсис Бекон доповнив його різноманіттям цитатій та ілюстрацій.

Періодичне есе значно коротше, менш афористичне, але більш індивідуалістичне, інтелектуальне, інтроспективне, що вряди-годи не цуралося сатири і гумору та обіймало ширший спектр тем. Періодичне есе сягнуло «піку» своєї популярності в першій половині XVIII століття в англійській періодиці. З огляду на соціальні зміни в суспільстві, воно набрало більшої популярності, орієнтувалося на середні класи, а не тільки на освічену публіку, постійно маючи на увазі інтереси міського читача. Саме цей жанр увів у тексти такі прийоми, як вигадані персонажі та місця події, уявні кореспонденти. Найвідоміші представники – Джордж Аддісон і Ричард Стіл.

У XVII столітті в англійській літературі розвинулося «характерне» есе – короткий скетч, батьком якого вважають Жана Лабрюйєра, що описує характер або властивості людини. Дуже популярне у свій час, воно вельми вплинуло на розвиток періодичного есе XVIII століття.

Розвиток та популярність періодичного есе в Англії дав величезний імпульс для адаптації цього жанру на американському ґрунті. Майже водночас із англійським періодичним есе в Америці з'являються дидактичний та звичаєописувальний різновиди цього жанру.

Приклад дидактичного есе – робота Коттона Мезера «Як робити добро, або Боніфакцій...» (1710). Вона надихнула до суспільного благодіяння Бенджаміна Франкліна. У своїй серії есе «Сайленс Дугуд» він описав звичаї мешканців Бостона, піддавши критиці усе – від поганої поезії до проституції.

Звичаєописувальне есе близьке до слов'янського психологічного чи етнографічного нарису. Присвячене опису вдачі окремої особи чи спільноти. Набуває поширення в часи популяризації даних про нові горизонти знання: географічні відкриття, дослідження різних верств суспільства. Протягом ХІХ сторіччя має широке поширення і в Європі, і в Російській імперії.

Особистісне есе розвинулося на початку ХІХ століття разом з романтизмом та новим типом журнальної періодики. Започатковане Чарльзом Лемом («Есеї Елії») особистісне есе відрізняється від попередніх типів інтимним стилем, автобіографічним інтересом, легким гумором і настроєм, вишуканістю та тонким літературним смаком. Особистісне есе засноване на власному досвіді автора, розкриває аспекти авторської індивідуальності. Воно характеризується високим ступенем охудожнення ідеї. Часто створює досвід для читача через суб'єктивну точку зору, контекст або мотив. Завдання особистісного есе – швидше показати, ніж розкрити, тому воно може набирати форми спогаду або сповіді.

Описове есе зазвичай має вигляд короткого біографічного нарису щодо місця або події. Воно інтригує читача незвичною темою опису або поглядом з нової перспективи на знайомий предмет. Розвиток дії в такому есе теж має описовий характер з живими образами, з графічно чіткими деталями та зрозумілими аналогіями, з фактами, розсіяними серед описів і діалогів. Прикладом таких робіт може бути американська есеїстика Йосифа Бродського.

Формальне есе початку ХІХ століття з'явилося разом із започаткуванням критичних журналів і мало назву критичне есе-огляд. Періодику було заповнено великим обсягом критики мистецтва, літератури, історії, політики, релігії та соціальних проблем. Формальне есе має розширений обсяг, поважну мету, логічну організацію структури, ґрунтовність, урочистість, щільно організовану експозицію особистих думок та ставлення до специфічних або персональних тем; у формальному есе жорсткіше організовані виклади особистих думок чи поглядів на загальні матерії. Воно може бути критичним, науковим, філософським. Має меншу суб'єктивність, ніж неформальне. Наближається до журнальної статті. У слов'янському світі таку форму має багато науково-популярних статей в універсальних і спеціальних виданнях. Серед різновидів формального есе можна назвати інформативне, критичне й порівняльне.

Інформативне есе водночас пояснює та розкриває, досліджує та визначає. У ньому увага сконцентрована на поясненні авторської ідеї, досвіду або точки зору. Інформативне есе включає в себе та може набувати форми й визначального, й аналітичного, і класифікаційного, і досліджуваного.

Критичне есе аналізує та оцінює твір або подію. Критичне есе водночас інформативне і переконуюче. Мета автора – краще пояснити читачеві предмет обговорення та переконати його пристати на бік його власних оцінок. Загалом воно використовує порівняльні та контрастні приклади для демонстрації власної оцінки. Для критичного есе характерні гра слів, дошкульні випадки та ін.

Порівняльне есе досліджує відмінність і подібність, обґрунтовує особисті переваги та вибір, описує світогляд та життєву філософію. До деякої міри

порівняльне есе вважається не окремим видом, а лише особливим модусом висвітлення будь-якої теми в будь-якому жанрі, тому що цей вид слугує для інформування, переконання та аналізу.

Проте західна типологія в інтерпретації О. Ципорухи занадто деталізована і не може бути транспольована на українську есеїстичну традицію. Хоча в українських дослідженнях з журналістської жанрології внутрішньожанрова типологія есея представлена в зародковому стані, все ж можна спостерегти й окремі продуктивні спроби. Спираючись на них, можна запропонувати таку більш пристосовану до реальної української практики і потреб типологію есе.

Тут слід виокремити:

- загальне есе. Воно може поєднувати подорож, філософію, рецепцію прочитаної літератури. В Україні цей жанр запроваджує сентименталізм. Прикладом цього виду можуть бути «Мои безделицы» Івана Вернета;

- есе-лист, що передбачає адресата і розмову з ним. Уже згадувався «Відкритий лист до Івана Виргана» М. Рильського;

- есе-замальовка має невеликий розмір і присвячена одній темі – тематичноцентрична: ті ж пейзажні замальовки з виразним авторським струменем;

- есе-стаття, що зазвичай має дидактичний імператив («Над озером. Баварія» Юрія Шереха);

- есе-лекція, промова, доповідь. В Україні твори такого кшталту лунають на присвоєнні звання почесного доктора Києво-Могилянської академії – та ж «Гуманітарна аура нації» Ліни Костенко;

- есе-щоденник – хроніка, зосереджена не на подіях чи ділових нотатках, а на вираженні авторського бачення світу (щоденникова есеїстика Сергія Єфремова, Олександра Довженка, Аркадія Любченка, «блокноти» Володимира Брюггена). Іноді щоденники і пишуться автором як заготовки для майбутніх есе або інших творів. Сучасні автори, які рясно друкують свої есеїстичні нотатки – Володимир Базилевський та Костянтин Москалець.

3.3. Есей та суміжні жанри

Тривають термінологічні суперечки стосовно відносин нарису й есе. З одного боку, в європейських мовах немає слова «нарис» – уся документальна проза зветься есеїстикою. З іншого, не можна ігнорувати особливостей слов'янського нарису й західного поняття «есе». Важлива відмінність полягає в тому, що, пропонуючи цілісне висловлювання щодо конкретної *проблеми*, есе на перше місце висуває особистість автора, *його розуміння* цієї проблеми, в цьому зближуючись, наприклад, із фейлетоном. Нарис характеризує явище життя, що зацікавило нарисовця. Явище, факт проблемного характеру, хоча проблемність у нарисі може бути прихованою, неявною. А предмет есе – складний, непрямий рух авторської думки.

Якщо автор нарису (за всієї «начерковості», ескізності твору) прагне створити цілісне уявлення про факт, людину, схопити в ньому істотне, об'єктивно-значуще, то автор есе запам'ятовує момент суб'єктивного бачення.

Від того, наскільки своєрідний його кут зору, наскільки виразні деталі авторського ескізу, залежить інтерес читача до цього жанру.

Також прикладами невеликих прозових текстів, що виражають оригінальний погляд на обговорюваний предмет, є притча й проповідь.

Притчову фабулу підпорядковано моралізаційній частині твору, натомість в есеї основний прийом переконання – залучення реципієнта свідком до процесу авторського мислення. Притча спирається на алегорію, а есеїстика вживає як рівнозначні й інші прийоми створення підтексту – натяки, звернення до фонових знань читача, стилістичне оформлення різних фрагментів твору. Оповідь немов би віддаляється від даного часопростору і, рухаючись по кривій, повертається назад, висвітлюючи явище художнього осмислення у філософсько-естетичному аспекті¹. Наприклад, у притчах Христа далеко не всі елементи підлягають розшифровці й доктринальному тлумаченню. Завдання цих творів – унаочнення духовних настанов через шукання аналогій у побутовому житті людства: місіонер – сіяч; Слово Боже й слухачі – насіння, що впало на різний ґрунт; розчин у тісті – перетворюючий потенціал біблійного вчення. Притча – доведення однієї дидактичної тези, одного повчання. Есе може бути безкінечною сукупністю повчань (життєвою концепцією). Згадаймо «Ареопагітику» Джона Мільтона. Він навів десять аргументів на користь свободи слова і всі обґрунтував.

Проповідь – спроба тлумачення божественного одкровення, дидактично прочитаного через призму особистого досвіду проповідника. У свою чергу, есей є витвором світського ума, що сам постає смислопороджуючим началом. Проповідь має справу з пізнаванням світом, у якому людині відведено більш-менш визначене місце й місія. Есей набагато ближчий до гри, ніж до інструкції. Для нього текстом є два джерела: власні думки й спостереження та світ культури, слова людського, «канонам», «лекалом» якого є особистість автора. Як і в есеї, жанр проповіді вимагає певного типу особистості автора. Це людина, яка визнає певні цінності, часто закріплені в нормативних текстах, і прагне будувати за цими зразками своє життя. Єдність теорії й практики є базовою вимогою до проповідника. Також переконуючи у певних ідеях, есей залучає реципієнта до створення схожої, але власної системи цінностей. А авторитет есеїста будується на оригінальності думок, гнучкості мислення, логіці, стилістичній вправності, довірливій інтонації, глибині внутрішнього світу. Прикладом есеїв проповідної форми є збірка «Вершник неба» Василя Барки.

Роблячи висновки до розділу, наголосимо, що для есе необхідна зрілість суб'єкта, який ділиться з читачем своїм особистим баченням світу. Якщо за цей жанр візьметься самовпевнений невіглас, він буде приречений на поразку. Тому для молодого журналіста необхідно використати ефективно всі можливості, які надає йому університет, маючи на увазі, що в журналістській професії не буває зайвих знань, а всі вони можуть бути асоціативно «витягнуті» з підвалів пам'яті й включені в аргументацію його позиції.

¹ Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — С. 572–573.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ**ПРАКТИКУМ**

У практичній частині пропонуємо аналіз класичного за своїми внутрішніми ознаками есе Юрія Шереха. А щоб надати читачеві змогу ознайомитися з текстом цього твору, вміщуємо тут його хрестоматійний варіант. Подаємо за виданням: Шерех Ю. Над озером. Баварія // Шерех Ю. Пороги і заборіжжя: Література. Мистецтво. Ідеології. – У 3-х т. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 542–595; випущені фрагменти позначаємо знаком (...).

Юрій Шерех

Над озером. Баварія. Триптих про добу, про мистецтво, про провінційність, про призначення України, про голуби і інші речі

1

НАД ОЗЕРОМ. БАВАРІЯ

Ця назва не оригінальна. Я скопіював її з позначення місця видання на якійсь книжці. Там стояло: На чужині. Німеччина. Позначення, що дає ґрунт філософуванню в двох напрямках.

Позначка на виданні «На чужині. Німеччина» означає в перекладі: ніхто не відповідає. Нема людини.

Була доба, коли кожна фірма метровими літерами виписувала свою назву. Скрізь: на стеках крамниць, в оголошеннях газет, на кожному фабрикаті. Це була доба індивідуальної ініціативи. Практиці вивісок і реклам відповідала в ідеології філософія надлюдини Ніцше і теорія боротьби ґатунків (і істот) за існування Дарвіна.

В радянській дійсності ім'я людини зникло. Були Станкобуди і ХТЗ, Київторги й Гастрономи. Були директори і завмаги — взагалі. Серійні і безіменні. Вони і відповідали серійно і безіменно. Одного прекрасного дня серію їх нагороджувано орденами й медалями. Однієї нормальної ночі їх серіями заарештовувано, потім стандартно допитувано й стандартно знищувано. Гліб Успенський порівнював такі методи (він їх знав тільки в примітивних зародках) з ловлею оселедців, коли ті зграями плывуть метати ікру. Що може і що важить один оселедець, один директор, один завмаг? Індивідуально він міг тільки красти й спекулювати (не оселедець — і в цьому відмінність людини-функціонера). Але про злодійство й спекуляцію краще говорити далі спеціально. Може, це ще світла пляма в нашій темній дійсності!

Потім прийшла німецька окупація. Вилізли недобитки приватно-торговельного класу. На базарах росли кіоски. Сало коштувало 1000 карбованців, склянка соняшникового насіння 30 карбованців. Службовець діставав на місяць 300—400 карбованців. Робітник не діставав нічого, бо фабрики стояли пустою. Крамарі поширювали свої кіоски. Відкривалися перші крамниці. Вивісок вони уникали. Чи не краще просто викласти свої товари — підходь і купи? Влада наказала: мусять

бути вивіски, на кожній вивісці мусить стояти прізвище підприємця. Але влада не передбачила розміру напису. Прізвища на вивісках мальовано мікроскопічно. Підприємець не хотів бути відомим. Фірми не хотіли рекламувати себе. Вони воліли безіменність. Доба індивідуальності вмерла. Панувала доба автоматичного функціонерства.

«На чужині. Німеччина» — формула доби автоматичного функціонерства. Видав ніхто. Видав ніде. Відповідальність несе той, хто купує, хто читає. Та ж ніхто не накидає, не змушує. Але чи й покупець відповідає? Чи він теж не **мусить** щось купувати, щось читати? Це одна з його функцій. Він їдець певної кількості... Я хотів сказати: харчів. Термінологія вчорашніх днів тяжить над нами. Він їдець певної кількості калорій. Тепер їдять не харчі, а калорії. (Це відомо вже всім гумористам і куплетистам). Він — вміст певної кубатури (не помешкання, не кімнати). Його функція — 3,7 кіносеанси, відвідані на рік. 8,35 трамвайних подорожей на місяць. І, очевидно, кілька сторінок купленого задрукованого паперу. Ні, він не відповідає теж. Він не може не купити якогось видання. Це — його функція. «На чужині. Німеччина» — формула сліпого і невблаганного функціонерства.

Другий струмінь міркувань: для чого ставити поруч «На чужині» і «Німеччина»? Хіба не досить було б другого? Хіба може бути «Німеччина» — «Дома»? Що ховається за цим підкреслюванням, що ми не на батьківщині: роз'ятрювання туги за Україною, Heimweh? намагання розжалостити долею отих безталанних «скитальців» — до речі, перший «американізм», який поруч афідавіту, скринінґу, діпі, емпі і окей прийшов до нас від заокеанських братів і небратів? гордість з того, що от, і в умовах чужини якісь імпрези маємо, щось видаємо (хори, танцювальні ансамблі — одне слово, те, що понад сто років тому хтось, чи не князь Шаліков назвав «Малороссия пляшущая, играющая й поющая»)? брак логіки в мисленні й говоренні? Все це разом — комплекс малоросіяництва, еміграційного малоросіяництва, яке не хоче зрозуміти історичної закономірності свого теперішнього становища, яке винить у всьому збіг обставин і думає, що завтра, за допомогою чергового визволителя, воно повернеться в свою малоросійську Аркадію і їстиме під дзюркотання струмочків вареники, що тонуть у салі? Яке не виходить за межі **якби, коли б і аби знаття**? Яке нічого не навчилося і нічого не зрозуміло? Яке сердиться на все, тільки не на самого себе? Яке поводить ся так, як той, хто, наступивши на граблі, дістає по лобі і кричить спересердя: «Ах, прокляті граблі!»? Яке уболіває само з себе і умилюється само собі? Так, не виключено, що всі ці речі ховаються в короткій і нелогічній формулі «На чужині. Німеччина».

Над моїм вухом на тонку сурму сурмить (а Карпенко-Криниця пише **суремить**) комар і повертає мене до дійсності: А дійсність: над озером, Баварія. Пластовий табір (старші пластуни!) на невеличкому острові (50x80 м).

До речі, про функцію цього комаря. Її не можна недооцінити. Якби не він, філософування тривали б далі. Отже, комар позірно злетів до моєї правої щоки, де і був знищений. Але функціонально він злетів у це моє... тут я мушу спинитися і замислитися. Ідеться про визначення жанру того, що я оце пишу. Як його визначити? Нарис, репортаж? Бррр, боронь Боже. Наш вік не визнає описовості. Нечуй-Левицький і Чапленко можуть предокладно описувати, куди повертала дорога і яких пород розлогі і крислаті дерева стояли ліворуч, праворуч, навскіс і навпрошки від неї, а які потім того. Але читач акуратно пропускає все це, а одним заходом радий пропустити і увесь твір. Ні, ні. Тепер модніший інший жанр: афоризми. Особливо неоціненний для редакторів циклостильних журналів, які не знають, чим заповнити сторінку, коли недотепний автор розпланував статтю так, що вона кінчається десь нагорі. І що б робив редактор «Чат» або «Під вартою», якби перед тим якийсь «Присмерк», «Сумерк» або «Бог тьми» не вмістив цілої купи портативних афоризмів для підтекстовок? Все-таки, що задруковане місце, то не порожнє. Ще, правда, добре надаються до цього вірші. Але ж не стане поважний громадсько-політичний журнал містити якісь там вірші, дзеньки-бреньки.

Отже, афоризми. Але з якої речі давати поживу «Чатам» і «Під вартою», щоб вони автоматично передруковували мої писання? Не даватиму кожний афоризм нарізно, не буду їх нумерувати або зірочкою позначати — а перемішаю. Зроблю хаос афоризмів (і неафоризмів). Наші предки, висловлюючися органічно-національним стилем, називали це «наколотив гороху з капустою». Воно, звісно, вони не доросли ще до державної бронзи, *made in Paris 1870*. Але ж і що з тих азіатів мізерних узяти? Так хай і буде: афористично-неафористичний горох з капустою. Повернімось до комаря (убитого. Не того, що мертвим народжується в друкарні мюнхенській). Він виразно доводить: мистецтво зв'язане з життям (не **зв'язано**: речення на **-но**, **-то** тут не можна вжити, про це ясно написано в книжці проф. П. Ковальова «Безособові речення на -но, -то», Мюнхен, 1947, стор. 15, яку книжку конче треба перечитати перед тим, як сідати будь-що писати). Не було б комаря, не було б і мистецтва (афоризм!). Себто мистецтво може було б, але закони композиції реалізувалися б зовсім інакше.

Прихильники автономності і самодовільності мистецтва заперечать: звісно, в жанрі «горох з капустою» і комар визначає композицію. Але в справжньому, довершеному, високомистецькому, до перфектності домодульованому, вульгарному плебсові неінтелігібельному опусі (і яка шкода, що закінчень нема чужих, а доводиться українські давати!) — там ані комарі, ані груба дійсність взагалі жодного значення не мають. Тоді я пошлюся на випадок, що стався позавчора. Мій друг-неокласик (він живе разом зі мною на острові) закінчував нову редакцію свого старого оповідання, доводячи його до найбільшої вивершеності. Поскільки надворі був дощ, а в хаті в нас нема інших меблів, крім складаних ліжок, він сидів на консервній баньці і писав на ліжку. В такій самій позі любить

малювати мій малий хрещеник Тодьо, коли кожного ранку, керований материнською рукою, виконує свій обов'язок. Одначе це до справи не стосується, раз, а потім, ми умовилися не описувати, а афоризувати, два. Тому поза мого: друга-неокласика не має жодного значення. Вона подана тільки до відома. З неї нічого не впливає. Жодних висновків. І мій хрещеник зовсім не буде героєм цих міркувань. І навіть епатувати читача я не хочу.

Мій друг-неокласик закінчував нову редакцію свого старого оповідання. Він дописав її (його?) до кінця — і йому бракувало для ритму однієї фрази. Це відчуття знає кожний, хто писав. Зміст висловлений (Зміст висловлено???), а треба ще щось додати: іноді слово, іноді речення. Тільки це не має нічого спільного з автономією мистецтва, бо буває не тільки в художніх творах, а і в листах і навіть у ділових паперах. Це — автоматизм мови. Мова не хоче отак собі висловлювати думку, що б там про це не вчили по школах. Мова хоче висловлювати себе. Мова оповідання мого друга-неокласика хотіла висловити себе. Але не було як. Сонце вже зайшло. Я маю на увазі — в оповіданні: якби воно зайшло на острові, то мій друг-неокласик не писав би далі нову редакцію свого старого оповідання в екстравагантній і зовсім не класичній (чи саме класичній?) позі, бо на нашому острові нема електрики і взагалі жодних досягнень цивілізації функціональної доби, за винятком уже згаданих американського походження складаних ліжок і стандартних жовто-зелених ватяних ковдр на них: одна за матрац, одна за подушку, одна сама за себе. В оповіданні сонце вже зайшло, тіні вже подовжились, сіно в копицях уже пахло. Але однієї фрази ще бракувало. Мій друг-неокласик попросив у мене поради: про що б мало говорити це речення. Я порадив тіні. Тіні вже були. Я порадив сіно. Сіно вже було. Я порадив солов'я — соловей не надавався, бо в оповіданні не було ні любові, ні лірики. З тих же причин неможливі були зорі і місяць. Автоматизм мистецтва зайшов у глухий кут. Фрази явно бракувало.

І тут сталося чудо. На стежку злетіла пташка. Бог її знає, як її звати. Більша від горобця, на розмірно високих ніжках, сіра, стрибуча. Це був порятунок. Пташка негайно опинилася в оповіданні, її охрещено «вузькохвоста пташка»; і так вона ввійшла в мистецтво. Власне, вона влетіла. Кажуть «влетіти в скандал», «влетіти в неприємність». Але влетіти в мистецтво — це щось зовсім інше. І потім не обов'язково влітати. Правда, музи, комарі й птахи такі крилаті. Але гіпопотами, слони, ділки і видавці не влітають у мистецтво, а входять. Дійсність входить у мистецтво. Кажучи словами Бориса Пастернака: «Так предмет сечет предмет».

Так набігають хвилі на наш острівцець. Одна за одною, сталеві і немінучі. Немінучість їх набігання — це немінучість набігання дійсності на мистецтво. Одна, друга. Одна, друга. Одна, друга. Вони сточують камінці побережжя. Шліфують, гранять; входять у середину їх, визначають суть їх. «Предмет сечет предмет». Тільки іноді вони на-

бігають з одного боку, іноді — з протилежного. Це вже залежить від вітру. Вітер залежить від... Це може сказати бюро погоди. А втім, від бюро погоди вітер не залежить. У мистецтві є теж свої метеорологи, але вітер від них теж не залежить. Які б пишні прогнози вони не складали.

Дощ закінчився, і озеро з сіро-сталевого стало жовтаво-прозорим. Воно тепер покоїться. Воно перебуває в собі. Самодостатнє. Свої рамки воно виповняє, а поза них виходити не потребує. Це рівновага. Людям з хворими нервами треба сюди їздити. В наш вік функціональності кожному бракує саме і передусім виповненості рамок. Або він у рамках і не може з ними помириться, бо це рамки не існування, а функції. Або якраз бракує рамок, і він прагне їх. Я не знаю в сучасному житті нічого подібного гармонійній самодовершеності озера. Сартристи твердять, що людське життя — в марному прагненні такого мертвого спокою. І що тільки смерть визволяє від проблеми завтра, від проблеми: «А тепер я мушу зробити оце», від безперервного набігання чергових і невідкладних справ. На озері це — ряботиння поверхні. В житті — може в житті теж це тільки ряботиння поверхні? Так учили Сак'я-Муні і первісне християнство. Але ідеал озера все таки не осягнений.

Я питав у мешканців острова, чи розливається це озеро. Ні, воно не розливається. Воно завжди дорівнює собі. На яких півметра вище чи нижче — яке це має значення? А втім мешканці острова можуть не знати. Бо вони тут лиш кілька місяців, і це українці, хлопці, старші пластуни-плавці. Їх дев'ять. Вони ніколи не бачили моря, але це не перешкоджає їм називати табір морським, а себе почувати морськими вовками. Крім них, на острові не живе ніхто. Крім їхніх брезентових наметів, є тільки одна дерев'яна споруда — наче хата. Вона з подвійних дошок, і в ній час від часу зупиняються переночувати рибалки.

Хата стоїть пустою. Дверей і вікон нема. В вікнах нема і рам. В підлозі пропалено велику діру. Краї — тим чорним мармуром недопаленого твердого дерева, який можна спостерігати як новомодну облямівку в німецьких будинках, що горіли і не догоріли від запальних бомб. Воно надить переходами від холодного, майже антрацитового полиску чорноти до брунатно-барнавої матовості. Перші місяці перепалені і обвуглені, другі — не догоріли. На місці сучасних архітекторів-інтер'єрників я зробив би з цього погратованого недовугленого дерева стиль. Він відповідав би повоєнній добі, як ебен і слонова кістка добі другої імперії, як присадкувата й вузьковіконна масивність касарень, пофарбованих у захисні чорно-зелені кольори, наче великий землемірний план, з якого дитина вирізала будинок,— добі гітлерівської спроби здійснити мрію про всевітнє пруссацтво з Берліну (далеко успішніше її здійснюють з Москви), як нетиньковані, низькокоробчасті й тонкостінні житлокоопи — добі терористичного перетворення людини на функцію в СРСР.

Діра в підлозі походить — це явно — з того, що в хаті розпалювали багаття. Але чому в хаті розпалювати багаття? Бо було холодно. А чому

в хаті було холодно? Бо нема вікон і дверей. А чому нема вікон і дверей? Бо двері і віконні рами спалено ще тоді, коли було тепло. «Чому» можуть тривати безконечно, коли не прийти до останнього і вирішального: все це сталося тому, що тут були люди, що все це чинили люди, які виходили з максими: після мене — потоп. Чому б не спалити двері й віконні рами, коли після мене потоп? Чому б не розкласти багаття в хаті, коли після мене потоп?

Психологія постійної «передпотопності» — асоціальна. Але це типова психологія людини функціональної доби. Пам'ятаєте фільм Чарлі Чапліна про конвеєр? Звикши тільки розкручувати одним повертом руки мутру на конвеєрі, він потім розкручує все, що може, аж до ґудзиків на убранні зустрічних і своєму. Якби всесвіт тримався на одній мутрі, він би не завагався розкрутити її. Бо його функція — розкручувати мутри. А там хай хоч потоп. Функціональність породжує автоматизм або одчай. Одчай виявляється теж автоматизмом. Яка різниця, чи збайдужілість постає з сліпого автоматизму машини, чи з одчаю безсилового в своєму оскаженінні згустку м'язів і нервів? (...)

Мій друг-хвильовист (його нема зі мною на острові), той самий, що писав про себе: «Так, я хвильовист, неохвильовист, ультрахвильовист, суперхвильовист, визнаю це і пишаюся цим», любить наводити фразу з Хвильового, що звучить (приблизно) так: «Проблема тільки в тому, хто запанує: всесвітній мільярдер чи всесвітній чиновник». Запанував всесвітній урядовець, але, милий Боже, яке гірке це панування, який він сам найгірший в світі раб, тим гірший, що ніколи не піде під жодними прапорами жодного Спартака. Та і проти кого вів би тепер повстанців новоявлений Спартак? Нема проти кого. Проти мутри? Так, єдине, що лишається,— це повернути ту мутру, на якій тримається всесвіт. Рухом збожеволілого над конвеєром Чарлі Чапліна. Це, здається, скоро вже можна буде зробити. (...)

І тут мій друг-хвильовист каже:

— Я дивуюся, я не розумію, як ви приймаєте таку добу. Ви і ваш друг-неокласик — ви описуєте її, характеризуєте, класифікуєте,— але ви нічого їй не протиставляєте. Хай я хвильовист, хай я романтик,— але я хочу протистояти їй, я не можу помиритися з нею.

І тоді я питаю:

— Що? Що ви протиставляєте їй? Що ви можете протиставити їй? Він відповідає:

— Ми думаємо над цим. Є резерви Азії. Є молоді народи. Хвильовий писав про азіатський ренесанс. Вони і не знають автоматизації життя, їх існування ще не отруїла функціональність. Українці можуть бути першими серед них. Ми думаємо над цим.

Друже мій! Є в фізиці закон злучених посудин. Якщо з'єднати дві посудини, наповнені до різного рівня рідиною, встановлюється один спільний рівень — залежно від розміру поверхні кожної посудини, але завжди десь посередині між двома попередніми рівнями. Є в сучасному

світі закон злучених систем. Якщо існує в стосунках дві системи,— вони вирівнюються — і то завжди на рівні гіршої. (...)

Щоб запобігти брутальному знелюдненню, потрібна якась вища сила. Статут. Закон. Право. Провидіння, її втілення в спортивній боротьбі — суддя, людина, що метається між змагарями, щоб кожної потрібної секунди втрутитися й розняти: свистком, словами, а то й кулаками. Чи можна створити втілення високої сили в боротьбі систем?

Обсада нашого острова — дев'ять старших пластунів, курінь юнаків 17–22 років. Вони живуть у шатрах. І вони майже ніколи не борються. Це дивовижно. Молоді хлопчачки, без старших,— вони не вдарять один одного ані жартома, ані всерйоз. Вони взагалі поважні. Один до одного вони звертаються не «хлопці», а «панове». У них багато праці. Вони вчать плавати менших. Вони самі варять собі страву, привозячи свої калорії човнами з берега. Човни важкі й незграбні, на таких будували понтони. Хлопці їдять не досить, як на свій вік, чисте надозірне повітря і багато фізичної праці. Вони часто невдоволені і сваряться. За дрібниці: кому варити обід, кому поїхати на берег. «Не будь дитиною»,— каже один одному. «Я не дитина»,— відповідає той. коли хтось невдоволений і насумрений (не плутати з **суремить** — так Карпенко-Криниця), йому і кажуть: «Не плач». Він відповідає: «Я не плачу». Він передусім заперечує можливість плакати.

Зі мною і моїм другом-неокласиком вони суворо-обов'язкові. Вони кажуть нам «Смачного!», коли ми їмо, і воліють не заходити в дальші розмови. Вони майже не співають, і розмови їх замкнені в колі щоденного розпорядку: пиляти дерево, замести, їхати на берег, одержати належне м'ясо чи борошно. Їх ідеал... Можливо, це курінний. Тонконогий (на острові ходять у самих штанцях) і виструнчено-напругий. Як хірт на стійці. На вузькому порідному обличчі тон задають бачки. Іспанські (хоч він не брюнет) бачки морського вовка. Він переважно мовчить, а говорячи, відміряє слова суворо, скупко і недбало-притишено. Він увесь час ніби нюшить. Його фрази починаються звичайно словами: «Логічно кажучи...». Він не дискутує, а наказує. Стиль, який він собі витворив, геніально вивершується манерою носити кашкет.

(...) Але парадокс у тому, що, будши протиприродно зміясто вигнутий, такий кашкет водночас цяточка до цяточки припасований до голови, до носа, що нюшить, до іспанських бачків, до здригання жилаво-напругої фігури й тонких ніг хорта. Це — морський вовк. Юнак, що створив свій образ. (...)

Всяке масове виховання готує функціональну людину. Лесю Українку виховували індивідуально. Шевченко тікав від своїх учителів. Як би високо не стояло масове виховання, воно не спрямоване, не призначене на те, щоб виплекувати Лесю Українку і Шевченка. Це не докір. «Пласт» заслуговує на підтрим. Не можна перецінити його ролі й заслуг. Але не можна й забути, що в ньому є елементи масового виховання.

Зроблено спробу сполучити виховання функціональної людини з національною романтикою. Над островом щоранку урочисто підносять жовто-блакитний прапор. Це символ. Виростають ті резерви національного визволення, які мій друг-хвильовист ладен уважати за передові колони азійського ренесансу. Але невмолимо здійснюється закон сполучених систем. У боротьбі з системою функціональності національна романтика змушена переймати засади функціональності. Вирівнювання відбувається на нижчому рівні. Чи можливий синтез?

Шатра пластунів мають свої назви кожне. Вони зветься: Тайфун, Карвендель, Париж, Пациків, Мева. Тайфун і Мева — данина традиційній романтиці й пригодництву. Карвендель — баварський локальний колорит (Над озером. Баварія). Але поруч Париж і Пациків — столиця світу і галицька діра — що це: знак високої синтези — чи символ безодні суперечності між несполучним? Так, це тема моєї розмови з моїм другом-хвильовистом. Як подолати функціональність доби? Чи принесуть визволення собі й людству молоді народи? Український народ?

Увечері пластуни співають пластових пісень. Пластуни заслуговували б на кращі пісні. Це, до речі, справа наших поетів. У піснях говориться, що пластуни — діти природи і ясного сонця, брати вільного вітру. Що вони — України цвіт і краса. Це має бути романтика природи й національна романтика. Це добре. Але чи цього досить? Щоб умерти за Україну, — досить. Але щоб перемогти? Самі пластуни поруч Пацикова ставлять Париж. У піснях ще панує Пациків. Це пісні XIX сторіччя. Вони не озброюють перед добою функціональності. Вони замовчують її. Як про це сказати в пісні — це проблема. Над нею теж треба думати. І розв'язати.

А самі мелодії — монотонні або понурі. З такими мелодіями трудно перемогти. Carmen – omen. У 1943 р. в Києві я вперше почув німецьке радіо для тубільного населення обсадженого райхскомісаріату України. З ранку до ночі одноманітно-сумовито нявчало радіо: Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei. Я згадав радянське «Москва моя, страна моя» — огидне, антимилицьке, але влізливе, підмиваюче, маршове, бадьористе. Мотив, що проти волі оформляв ритм биття серця і крок ноги. І я тоді сказав собі: Німеччина програє, Росія виграє. Зухвало безцеремонний марш функціональної доби зчавив оптимістичне словами (nach Dezember kommt Mai), але безнадійно особисте звучанням піддвигання безголосого німецького радіоспівака. Російська революція 1917 року створила свої марсельєзи, марсельєзи функціональної доби. Маяковський писав: «Бейте в площади бунтов топот, выше гордых голов гряда. Мы разливом второго потопа перемоем **миров** города». Українська революція 1917 року умиленно вітала золотий гомін **над Кисвом**, дзвони Лаври і Софії. Там був розгін і рух, тут статика і зосередженість. Там розмах, тут — етичний зміст. Системи вирівнюються на рівні гіршої. (...)

Carmen – оmen. І в пісні, як скрізь, та сама проблема: ритміку функціональної доби поєднати з національними джерелами. Наші пісні здебільшого індивідуалістично-журливі (Поки море перелечу, крилонька-а зітру) або жартівливі — ой, гоп — родинно або шинково. Хори співають ці жанри, переплітаючи їх для контрасту і різноманітності — і на тому кінець. Ще трошки романтичної балади. Але розгін революції 1648 року створив «Гей, не дивуйте, добрії люди, що на Україні повстало»,— пісню, якої наші хори звичайно не співають,— а може саме від неї може початися наша нова пісня. І пластова пісня теж. Бо вона ще не почалась.

Карфаген нашої провінційності мусить бути зруйнований. Або ми знайдемо свій ритм у нашу функціональну добу, або нас не стане. «І ніхто не прийде на могилку к міне»,— співали одеські вуркагани, і їхня пісня стала модною в усьому СРСР «от Москвы до самых до окраин».

Бо вона висловила те, що далеко гірше висловлювали Сосюра і Єсенін. Лебедину пісню індивіда в марші функціональної доби. Босяцтво, блатняцтво, батярство, уркацтво — чи як там його ще назвати, стало останнім притулком індивіда. Осередком романтики. Центром людяності. Азилем людських почувань. Захистом кожного я в його неповторності. Застаріла вже романтика природи. Майже вичерпана романтика подорожей і пригод. Мертва лежить історія. Свою власну романтику творить збунтована одиниця на міському дні. В асфальтових казанах і продовбаних афішних колонах. Між биками мостів і в скриньках під вагонами поїздів далекого сполучення. (...)

Останні герої індивідуального світу — злодії і спекулянти. Обиватель звик ремствувати на них. Це модна тема по всіх таборах. Спекулянти безсовісно деруть. Злодії безсовісно розкрадають. Зникла скринька з цигарками. Не стало ящика шоколаду. І як їх не впіймають!

Це аберація від попередньої доби. Індивід мав власність, і власність якоюсь мірою визначала його вагу. Злодії зазіхали тоді на право й прерогативи індивіда. Спекулянти вдиралися непотрібною ланкою між продавцем і покупцем. Ті і ті були паразити.— Тепер індивід не має власності. Він має тільки функцію. Функцію в нього ніхто не вкраде, а якби вкрав,— може це було б високе добродійство. Злодії і спекулянти тепер діють не проти індивіда, а проти функціональної системи. Вони — останні лицарі минулої епохи. Лицарі сумної постаті. Система визначає вам 1500 калорій. Приходить злодій. Він краде ні в кого. Він краде в системи. Потім він продає крадене спекулянтові. Ви купуєте в спекулянта. Замість 1500 калорій ви маєте 1600. Навіть більше: ці додаткові 100 калорій не вкладаються в систему виміру доби функціональності. Вони належать ще попередній добі. Тому це для вас не калорії, ні, це кістка масла, це фунт сала, це буханець хліба, це плитка шоколаду. Це те, чого вам хочеться. Ви б не мали цього, якби не злодій і спекулянт, єдині борці за права індивіда в наші дні. Єдина поправка до невблаганної механічності системи. (...)

Мій друг-неокласик бідкається:

— Усі мої бажання здійснюються. Але це тільки тому, що я бажаю тільки того, що вже починає здійснюватися. Я не вмію бажанням визначати майбутнє. Я визначаю бажанням минуле. Я констатую.

Мій друг-неокласик уміє констатувати і за це заслуговує на максимальну пошану. В нашому суспільстві звичайно не вміють думати, не вміють констатувати, живуть категоріями Пацикова. Але найбільше бракує нам уміння визначати майбутнє бажанням. Воліємо вірити в безглузді пророкування ворожок і стигматичок у буквальному і поширеному значенні. У поширеному вони зветься дипломати, магістри, журналісти, публіцисти. Констатація — перший крок. Другий — прогноз.

Без них — смерть. Нам потрібне бюро нашої погоди. Погода не визначається одним чинником: чи червоно сідає сонце за озером? Чи випала роса на по-степовому прижовкле острівне зело? Чи високо літають вечірні ластівки? З якого боку вітер жене непогамовані хвилі? Погоду визначає система факторів. Бюро погоди встановлює їх. І часто осмішує себе.

Нам потрібне наше бюро суспільної погоди, і таке, щоб воно себе не осмішувало. В громадському житті, в культурному, в літературі і в доморобних промислах, в переселенні до інших країн і в репертуарі бандуристів. (...)

2

НАША СУЧАСНІСТЬ – НАШЕ МИСТЕЦТВО

I

Над озером, коло самого причалу, стоїть періста береза. Вона вкута в простір і в час свого існування. (...)

Береза прикута подвійно: до простору, де впало й проросло насіння, до часу, який їй судилося стояти над озером, доки її не зрубають, або не згорить вона в лісовій пожежі, або не згниє від старости й виповненості реченців її існування. Людина в принципі вкута тільки один раз: у свій час. Ми не вибирали часу свого народження, машина часу не знайдена, і ми мусимо жити в ті роки, які нам судилися незалежно від нашого бажання. В крайньому випадку ми можемо вийти зі своєї епохи¹, вийшовши з життя; але пересунутися в часі фізично ми не можемо (Чи можемо духовно — далі).

Зате в просторі ми розмірне вільні. Ми можемо відступити з місця, в яке вдаряє, загрожуючи змити нас, хвиля. Під час морозу ми можемо сховатися в теплу хату. Розвиток техніки означає практичне застосування теоретичного постулату нескутості людини в просторі. І це — одне з благословень людини.

¹ Терміну **доба, епоха** я вживаю скрізь умовно, як синонім поняття «наші роки», отже тільки хронологічно. Я не визнаю поділу історичного процесу на ізольовані й замкнені в собі періоди, бо своєрідність історичного процесу, здається мені, саме й полягає в часовому незбігу в іманентних рядах паралельних процесів, які становлять вияви руху послідовних взаємозаперечень.

Одначе це благословення може стати прокляттям, коли людина схоче свободою в просторі надолужити своє невірність в часі. Коли вона спробує використати простір для того, щоб втекти від часу.

Одним з проявів цього може бути еміграція. Еміграція може бути відходом у простір, щоб перешикуватися відповідно до вимог часу, зібрати сили — і відвоювати втрачений простір і ствердити себе в своєму часі. Така еміграція — є благо; вона виконає місію свого народу або стане на чолі народу в виконанні ним своєї місії.

Але еміграція може бути і просто спробою обдурити час пересуванням у просторі, може бути спробою втечі. Такі спроби виростають з нерозуміння свого часу і небажання його розуміння, з відчуття страху і розгубленості — і вони завжди кінчаються тріумфом часу над дезорієнтованою й розчавленою людиною. (...)

Констатування примусової, не залежної від людської волі вставленості людини в час не означає ані фаталізму, ані приреченості. Воно означає тільки одне: не можна обдурити час, не можна перевернути час ані вперед, ані назад. Але можна **зрозуміти** ходу часу, збагнути її закони і спробувати активно опанувати її, спираючися на відкриті закони.

Трагедія нашої еміграції зовсім не в тому, що люди відірвані від рідного ґрунту; що їхнє завтра не певне; що їхнє таборове сьогодні злиденне й мілке. Це все сумно, але це ще не трагедія. Трагедія починається з того, що велика, може переважна частина української еміграції не розуміє свого часу і свого місця в часі. Вона мислить категоріями минулого сторіччя, категоріями безслідно проминулого часу. Практично це означає, що вона не мислить. Віра — велика річ, але ніяка віра в еліту, в провід, в партію, в дух нації, в класову правду, в чорта чи янголів не допоможе, якщо люди не будуть **розуміти**, з чим вони мають справу. (...)

Наш пересічний емігрант думає приблизно так: жив я собі тихо і мирно у своєму — географічна точка,— коли сталася халепка: прийшли більшовики (чи там німці), і довелося покидати насиджене гніздечко. А як добре було! Яке вдовілля! Як жилося! Де тут, у якійсь Німеччині, знайти український райочок. Навіть нещасна картопля,— ота, що бульба, чи то пак бараболя,— українська картопля солодка, а цю німецьку хоч цукром посипай! А який борщ ми їли! Сало/в ньому так і плавало. А вареники! А качка з яблуками! І всім вистачало, і не було ніяких криз. Та це нічого. Це все повернеться. І борщ, і вареники, і качка з яблуками. І все це принесе нам... Україна.

Звідки ж та Україна візьметься? Поки тривала війна, наш мрійливий Санчо-Панса сподівався на те, що Німеччина й Росія так виснажаться, що самі впадуть. Дико сказати, але цю сміховинну «концепцію» підтримувала навіть програмове не одна течія. Тепер це надія на Америку, на «контакти», на доброго американського дядечка.

І не здогадно нашому емігрантові пересічному, що він — і ніхто — уже ніколи не їстиме того борщу, тих вареників, тієї качки. Не можна двічі ввійти в ту саму річку, вчив Геракліт. В історії не можна двічі ввійти в ту саму епоху. Річка тече неугавно. Ніколи минуле не повертається. Навіть меню обіду минає. Ті, хто сподівається відновлення минулого, реставрації, в кращому випадку сидітимуть мирно в якомусь таборі з роззявленим ротом. Вареники в рот не спадуть. А якщо і «зорганізуються», то це будуть ерзацові вареники, вареники повоєнної зруйнованої Європи, які не дорівнюватимуть вареникам старої України.

Читач, звичайно, розуміє, що вареники тут фігурують сугубо фігурально. Це тільки мала деталька з цілої системи життя. І йдеться про те, що ця система життя **ніколи не повернеться**.

Про французьку еміграцію на рубежі XVIII і XIX сторіч говорили, що вона нічого не зрозуміла і нічого не навчилася. Це загрожує всякій еміграції. Еміграція завжди стає осередком реставраційних тенденцій і прямувань. Але реставрувати ніколи нічого не можна. Монархія Луї XVIII і Шарля X не дорівнювала монархії Луї XVI. Але все таки і вона дуже скоро була повалена в липневій революції 1830 р. (...)

Трагедія нашої еміграції в тому, що вона має в собі певну кількість Дон Кіхотів, має гнітючу масу Санчо-Панс і майже не має людей розуму. Що вона не розуміє через це природи свого часу і навіть здебільшого не старається зрозуміти. (...)

Дехто в російській революції 1917 року і в російській пореволюційній дійсності не бачить нічого відмінного від Росії часів Іванів III і IV, Петра I і Катерини II. Ця концепція — зовсім не українська, її проповідували й проповідують самі росіяни. Максиміліян Волошин писав про вітер російської революції:

В этом ветре — гнев веков свинцовых,
 Русь Малют, Иванов, Годуновых—
 Хищников, oprичников, стрельцов.
 Свежевателей живого мяса —
 Чертогона, вихря, свистопляса —
 Быль царей и явь большевиков.
 Что менялось? — Знаки и возглавья.
 Тот же ураган на всех путях:
 В комиссарах — дух самодержавья,
 Взрывы революции в царях.

Це писано десь коло 1920 р., а перевидано російською еміграцією тепер. Одначе це тільки пів правди. Думати так означає не розуміти успіхів, тих успіхів, які російська система зробила саме після революції, вибившись — як-не-як — на роль одного з «великих трьох» (big three). Не можна сказати, що Росія давніше не робила таких спроб: похід на Париж 1814 р. і Віденський конгрес, похід на Стамбул 1877 р. і Берлінський конгрес — це спроби, аналогічні з Ялтою і Потсдамом, але тоді вони закінчилися поразкою. Тепер — успіхом — не випадково.

Суть у тому, що після 1917 р. росіяни, може, вперше спромоглися поєднати стару свою концепцію внутрішньої і зовнішньої політики з маршем часу. (...)

Сучасний передовий світ і сучасний технічний світ можуть багато чого стерпіти. Але ніколи вони не помиряться і не визнають провінціалізму — на якому б етичному рівні провінціалізм не стояв. (...)

Справа була рушила з місця в двадцяті роки нашого сторіччя по обидва боки Збруча, коли пробудився активізм, коли почато перегляд патріархально-традиційного поняття України. Але незабаром рух був припинений у самих зародках, ще перед першими розмашними кроками: по один бік Збруча він захлинувся в крові, по другій — у пустопорожній балаканині про елітарність, патриціанство, лицарство і примат волі й віри над розумом.

І тому в еміграцію ми вийшли теж з Каїноюю печаттю провінційщини. Тому ми крутимосся в колі старих і застарілих проблем — про гетьманську державу 1918 р., про неокласиків, про Європу і ми, не виходячи поза коло Драгоманов — Хвильовий — Донцов — Липинський. (...)

Що ж дивуватися, що, скажімо, наше мистецтво — вияв нашої духовності — не знаходить резонансу серед чужинців? (...)

Те, що роблять наші мистці — здебільшого цілком поза часом. (...) Наш глядач вдоволений. Наша преса прихвалює і радить як репрезентацію нації, як мало не найкраще в світі мистецтво. Витворюється комплекс не просто провінційності, а самозакоханої провінційності. Глядач вдоволений мистцем. Мистець вдоволений глядачем. Все в порядку. Шкода, що світ нас не визнає, але це, мабуть, він не доріс. (...)

І тому, навіть коли вони помиляються, хай будуть благословенні ті, хто хоче покласти край мертвоті українського старозавітного хутора, перенесеного порядком утікання від свого часу і компенсування часу простором до центру Центральної Європи. Від того, чи вони збудять сонного, чи змусять його розглядатися й мислити, залежить дуже багато. Тому може ніколи роль мистецтва в історії українського народу не була така велика і відповідальна, як тепер. Питання стоїть просто: або Україна — або тривання нашого провінціалізму. (...)

II

Хтось першим мусить вирватися з зачарованого кола взаємного задоволення глядача і мистця. Один час була надія, що це зробить наша публіцистика. Донцов розворушив був застояне болото нашої провінції, кидаючи в нього камінь за каменем. (...)

Було багато слухного. Передусім,— шукання в самих себе здорових, міцних національних традицій. Не отих кисло-солодких, мовляв, «Мово рідна, слово рідне, хто вас забуває, той у грудях не серденько, а лиш камінь має». Не ідилічно-пейзанських. А мужніх і

творчих. Спроба поєднати старі традиції з новою активністю. З хуторянського мрійника зробити людину дії.

Дальшим кроком мусіло бути: зрозуміти ходу часу і, спираючися на активізовані кращі національні традиції, витворити свою концепцію доби.

Замість цього культ традицій привів до ідеалізації того в минулому, чого не відродиш — уявної елітарної чи псевдоелітарної середньовічної лицарства; а культ активності розчинився в домінанті муштрованої волі й фанатичної сліпої віри, при повному приглушенні вміння думати і міркувати. (...) **Бажаючи створити українську концепцію поза добою, створено об'єктивно концепцію нашої доби, але зовсім не українську.** (...)

Так відпала надія на те, що публіцистика виведе наше мистецтво і нашу духовність з того зачарованого кола, в якому вони опинилися. Стало ясно, що це можуть зробити тільки самі мистці. Так зродилася та спроба, яка увійшла в нашу дійсність під іменем МУРу. Звичайно, з орденським фанатизмом, примітивізацією й провінційністю можна боротися і з позицій реставраторства ще переднішої доби — і такі течії в МУРі є. Однак вони не становлять, дякувати Богові, більшості. Поза тим мистців різних напрямів об'єднує в МУРі одне: бажання покінчити з нашою провінційністю, бажання визначити своє місце супроти епохи. І біда МУРу зовсім не в тому, що якийсь письменник не так змалював українську жінку, як того хотілося комусь там, і не в тому, що хтось занадто захопився літературними експериментами, а в тому, що мистці, зібрані в МУРі, попри всю пристрасність свого бажання, не створили ще концепції **України в нашій добі**. Що вони добре знають, чого не повинно бути, але ще не досить знають, що бути повинно. (...)

Чи не може Україна запропонувати людству і здійснити новий і може справді людський варіант маршруту доби? Чи не може вона показати людству вищі супроти досі відомих можливості? (...)

Традиція України, яку вона може принести в нашу сучасність, це — умовно називаючи — традиція вічно-селянського в ній, — не в класовому розумінні, а в духовному. Юрій Липа формулював це поза часом, так би мовити, і простором: «Ми раса, що її призначенням є визволити і утвердити вільне й можновладне селянство — в Україні й її оточенні». У такій формулі, якщо розуміти її буквально, це звучить утопічно і нереально. Більше: в такій площині формула охоплює історію України від часів Трипілля до... розкуркулення. Але не далі. Колективізація бо означала смерть вільного й можновладного селянства як економічної й соціальної категорії.

Однак формулу Юрія Липи не треба розуміти так спримітивізовано. Розуміймо її «селянство» як категорію психологічну. Розуміймо її як ту домінанту, яка завжди в історії України давала панівний тон. Яка влилася і визначила «звучання» нашої історії в часи Володимира Великого і Ярослава Мудрого, Данила Галицького і Сагайдачного, Хмельницького і Мазепи, Шевченка і Юрія Липи. Розшукаймо це «вічно-селянське» в

козацьких ватагах під Трапезундом, в універсалах великого Богдана, в «Книгах битія українського народу», в війську УНР і У ПА. Збагнімо, як це **вічно незмінне змінилося** в роках і епохах, які своєрідні і неповторні стопи воно давало з чужими середовищами в незвичних ситуаціях — у варязьких дружинах, в міських прицерковних братствах, на засіданнях Центральної Ради і навіть тепер, у таборовому примітивізмі еміграційного побуту. І тоді поставмо питання: що може дати ця незмінна в вічній мінливості наша найбільша цінність у наші дні? Як вона може визначити місце і місію України в жорстокій і гнітючій ході нашого часу?

Не будьмо невдячні. Література і малярство наших останніх років дещо дали нам для зрозуміння наших «вічно-селянських» первнів. Передусім, згадаймо Варку, Стефановича, Осьмачку, Лятуринську, Галину Мазепу і ін. Але будьмо і вимогливі. Література наших останніх років мало думала над місцем і роллю «вічно-селянського» **в нашій сучасності**. Вона не навчила нас зорієнтуватися в теперішньому трудному світі. Ми хочемо, щоб вона нас і цього навчила.

В цій вимозі нема нічого принизливого для мистецтва. Зв'язок зі своєю епохою означає не рабство, а суверенність мистця. Не Держиморда, не Акакій Акакійович, а проводир Мойсей — так мислимо ми собі сьогоднішнього мистця. Цього чекають від нього люди. Відомий французький літератор Дені де Ружемон пише: «В Америці не пишуть книжок з наміром, щоб вони тривали, але бажають, щоб вони вражали й діяли з найбільшою силою на найкоротшій відстані часу». І він додає: «Це ознака здорової культури». І саме такі книжки триватимуть — додамо ми — в віках.

Так, ми ждемо, що мистець буде нашим Мойсеєм. Для цього він мусить зрозуміти свій час. Не задкувати по-рабськи за часом, але, збагнувши його і спираючися на нашу величну національну традицію, відкрити в ході часу ті сили, які в схрещенні з тими традиціями дадуть високе і справді дороговказне мистецтво, які через мистецтво, через велич його осягів сповістять оспалому людові нові скрижалі завіту: українську концепцію нашого часу.

Не забираймо, як декому кортить, в мистця права на самоту — це його високе право говорити сам-на-сам з Богом. Але ми терпляче ждемо, що з гори Синаю він повернеться до нас із скрижалями. Ми приймаємо мистецтво самотнього. Але ми хочемо, щоб із цієї самотності блиснули блискавки, що опромінять нам може несподіваний для нас самих шлях. Ми приймаємо і добро безумне, добро Дон Кіхота. Але ми пам'ятаємо, що на практиці Дон Кіхоти занадто часто обертаються Акакіями Акакійовичами. І тому ми жадаємо літератури, що підносить **добро розумне**, добро, що спирається не тільки на бажання й суб'єктивні настрої, а і на знання і розуміння об'єктивної дійсності.

Тому ми **живих** письменників навіть з тисячею помилок, навіть з несимпатичною комусь біографією, навіть з невдалими подеколи експериментами, навіть хаотичних, цінімо більше, ніж тих, хто

п'ятнадцять років тому завчив кілька тощих істин і, повторюючи їх до речі й не до речі, думає, що він усе розуміє, йому все ясно і він може показувати іншим шляхи, а ті інші можуть багато чого робити, але одного не сміють: самостійно мислити. Це про таких людей говорив Ніцше: «Є і такі, що сидять у своєму багні і так говорять з очерету: Чеснота — це тихенько сидіти в багні».

Карфаген нашої провінційності мусить бути зруйнований. Шлях до майбутнього лежить через уміння мислити й розуміти, не через начотництво, сліпу віру і завжди обмежений фанатизм.

Не забуваймо, що і Христос більше цинив розбійника, ніж митарів і фарисеїв.

3

ПРИ БИТІЙ ДОРОЗІ

Карфаген нашої провінційності мусить бути зруйнований.

Я згадую Миколу Зерова: «Сонце підводиться на сході, і не можна не вірити, що ми вийшли на широкий шлях історії, а тим часом скрізь — сліди застарілої «малоросійщини», провінціальності — і «галици свою річ говоряхуть» (риса запустіння: провінціальне місто, зачинені віконниці, тихо — і тільки галки кричать)». (...)

Тоді може вважати протилежністю провінційності — столицю? Застій і рух? Колотнечу мюнхенського двірця? Але невже якийсь Карл Ясперс, що живе, не виїжджаючи на жодні конгреси, нікуди, в гейдельберзькій кімнаті з жалюзі, які гуркочуть взз-гуп, взз-гуп кожного ранку — провінція, а повія і спекулянт з мюнхенського двірця — столиця? (...)

Пациків — провінція. Париж — столиця. А може, навпаки? Отже, оспівав Іван Багряний Пациків як центр світу, як столицю землі, як Мекку й Медіну нового людства:

Звідкіль «вітри історії гудуть» —
 Чи то із Заходу, чи просто десь із Сходу?
 Із Кобеляк гудуть, мій друже Паперов!
 Із Кобеляк гуде той вітер неспокійний.

Що поет назвав Пациків Кобеляками, це не має значення. Якщо люди сучасності мають по п'ять прізвищ і ціна людської назви така ж проблематична вартість, як валютна одиниця в сучасній першій-ліпшій європейській країні, то і Пациків може мати багато назв.

Так отже: Пациків чи Париж? Ясперс чи повія з мюнхенського двірця? І коли говоримо, що Карфаген нашої провінційності мусить бути зруйнований, — чи означає це, що треба зруйнувати Пациків (бо Париж ми зруйнувати не можемо — це зроблять без нас)? Або радіти, коли нам руйнує його котрийсь із численних наших визволителів?

Руйнувати не тяжко і часто навіть весело. Тут можна закінчити історію нашого острова. (...)

Ми попрощалися з островом, потім з озером, і тепер поїзд везе нас до Мюнхену. До мюнхенського зруйнованого, частково перекритого дошками двірця. Цікаво, коли літуни скидали на нього бомби, чи вони

теж почували щастя руйнувати? Чи справді в кожному є кусочок Нерона? І якщо спалити Рим — велично, жорстоко і страшно, а спалити відхідки на острові над озером у Баварії — смішно і по-хлоп'ячому наївно, то як оцінити нищення мюнхенського двірця?

І взагалі, чи не виходить, що провінційність — це маломаштабність? Міркування не нові. Давно відомо: убивця одного або десяткох — убивця; убивця сотень тисяч — геніальний вождь і полководець.

З усього висновок: руйнувати Пациків, скликати на нього хрестовий похід,— не кажучи про те, чи це корисно, чи ні,— провінційно. Ми зайшли в зачароване коло: жити в Пацикові — не можна, руйнувати Пациків — смішно і наївно.

Проблеми ніколи не розв'язуються. Розв'язувати проблеми практично означає їх заплутувати. Щоб поставити яйце на дошці стола, нічого не допоможе: ані крутити його з кінчика на кінчик, ані зайнятися обчисленням кривизни його поверхні. Яйце треба розбити.

Як можна зробити це з нашою провінційністю? Двоє міст, два дні зможуть нас дечого навчити: 1941 рік. Харків, 26 жовтня. Львів, 30 червня. Ще позавчора тікали рештки більшовицького війська: авто мчали Личаківською вулицею (Давай назад!), військові хури з наконфіскованими в дорозі селянськими конячками поволі-волі проскрипіли на Салтівський шлях. Вчора в місто вступили німці. Старе скінчилося, мало початися нове. Яке і як? (...)

Чи його уявляли? Ні. Одні говорили: буде український уряд на чолі з Винниченком. Більше розповідали: а знаєте, в Дніпропетровському вже повідкривалися крамниці, величезні, як перед революцією, і все є, і все дешево, і німецьке. Має початися невідоме нове.

Початися!!! Не люди мали його почати, а воно мало початися. Люди ждали наказу, розпорядження, бодай поштовху — від нової влади. Потім почалися вибухи: залишені більшовиками міни розсаджували будинки. Німці лютували й вішали на ліхтарях «заручників» — випадково схоплених на вулиці людей. Показуватися стало небезпечно. Крамниці не відчинялися. Довозу до міста не було, базари стояли порожні. (...)

Що ж робили люди тоді? Протестували? Організовано виступили? Вони спробували виявити активність в інерції. Сказали: треба збиратися на старі місця праці. Реєструвалися там. Люди стали сходитися, складати списки. Очевидно, слідом за тим мав прийти хтось, дати кожному роботу і визначити плату. Хтось не приходив. Поволі люди перестали сходитися. В місто вступив голод. Одразу вдарив скажений мороз. Не було світла, води, палива. В місто вступила смерть. Тоді почався великий розбрід: на вулицях серед снігових заметів коцюбили трупи, хто міг, рятувався на села. Аж тепер виявлено ініціативу, вона була спрямована — як у мишей з корабля, що тоне,— на самоврятування.

Так було в Харкові. Інакше було у Львові. Події 30 червня відомі, нема потреби їх переказувати. Не будемо оцінювати їх з політичного

погляду. Чи проголошення української держави тоді було актом державної мудрості, чи воно було виявом хлопчачого змовництва,— це для нас тут не важить. Важить психологічна сторона. Львів'яни оглядали скривавлені, задимлені Бригідки,— але не ждали, що хтось дасть їм нове життя, новий порядок, нове місце в новій Європі. Розумно чи нерозумно, але вони діяли. Державний прапор віяв на ратуші. Люди брали життя в свої руки. Вони стверджували Львів як столицю. Харків'яни не ствердили свого міста як столицю. Вони навіть не думали про таку можливість¹.

Вони не думали. *C'est le mot*. Провінція — не віконниці й голуби, не жалюзі й галки, не Ясперс у затишку безвиїзної гейдельберзької кімнати, не повія на мюнхенському двірці. Провінція — віконниці й голуби, жалюзі й галки, Ясперс у затишку своєї гейдельберзької кімнати й повія під дощаним дахом мюнхенського двірця. Провінція — все те, що не думає, що воно столиця світу. Провінція — все те, що не стверджує себе столицею світу. Провінція — не географія, а психологія. Не теорія, а душа. (...)

А історія Москви? Суздаль — провінція Києва. І коли Суздаль 1169 року повстає на Київ,— він проголошує цим, що він не хоче бути провінцією. Потім приходиться ідея третього Риму,— а четвертому не бувати, потім у тяжкій кризі жовтневої революції ідея східноєвропейської імперії перетоплюється в ідею світової імперії.

А Київ, столиця в XII ст. і столиця ще в XVII ст., стає сірою провінцією. Співчутливо цитував Микола Зеров вірш Семенка:

Взагалі — чого я прибув сюди, в Київ?
Місто досить нудне...
І не знати, чи це ти в парк попав,
Чи десь в селі між чумаків...
Нема нічого більш прекрасного,
Як сьогоднішній день.
Я не дожену його тут,
Кожного дня я застаюсь ззаду —
Тут, між своїми.

Нам це може бути прикро, але мусимо визнати: Москва стала столицею, Київ провінцією. Париж тому комунізується, що його вабить ареол Москви. В противазі Париж — Пазиків Париж оглядається на Москву, і так буде, доки Київ орієнтуватиметься на Пазиків.

Столиці не бувають столицями вічно. Щоб бути столицею, треба не тільки мати й зберігати ідею, що піднесла людину — місто — народ. Треба зберігати її живою, сповненою духу живущого і духу експансії. (...)

Але тут шанс Києва. Хвильовий знав це, коли висував український варіант євразійства. Він називав його азійським ренесансом. Москва впаде. Вона вже падає, її заступить той, хто достатньо схоче і достатньо

¹ До відома. Це не дискусія про східняцтво й галичанство. Це простіше: режим відучив харків'ян діяти політично.

зможе бути столицею. Хто буде духовно самостійний і самостверджений: в русі, в чині, навіть у помислі. Спочатку і передусім у помислі. В ідеї.

Ідея наша зроджується заново в трагізмі загибелі хутора. Був етап, коли видавалося, що хутір ще можна зберегти. Етнографія здавалася мостом з минулого в майбутнє через незрозуміле сучасне. Грушевський доводив, що Україна завжди сама собі дорівнювала. Степан Смаль-Стоцький доводив, що українська мова завжди сама собі в своїй відокремленості дорівнювала. Вони виховували почуття національної гордості. В цьому їх велика заслуга.

Національна гордість — корінь і основа всього. Тисячу разів мав рацію Юрій Липа: боротьба за Україну, за українця, боротьба на Україні є боротьба тільки і виключно за чи проти національної гордості українця. Львів 30 червня 1941 року демонстрував, що він свою національну гордість має. Харків 26 жовтня 1941 року демонстрував — називаймо речі своїми іменами,— що його національна гордість приспана. Невіра в свої сили — брак національної гордості. Невіра в можливість української держави — брак національної гордості. Думка, що Шевченко, звісно, великий поет, але Пушкін чи Міцкевич — більші,— брак національної гордості.

Майк Йогансен розповідав анекдот: свіжоукраїнізований містюк, захоплений своїми успіхами в опануванні мови, поїхав на села, їде селянським возом і скомбінує ультраукраїнську фразу, щоб припасти дядькові до смаку:

— А що, цього року вівса добрі?

Дядько відповідає:

— Да, етот год овьос харош.

Одному з двох розмовників бракувало національної гордості. Котрому — ще можна подумати (Для тих, кому правильна мова — непомильна й невідхильна ознака нації, думати нема над чим).

Мені довелося їхати з транспортом українців через Словаччину. На чолі транспорту стояла освічена людина і добрий українець. Він провадив переговори зі словацьким начальством. Словаки говорили з ним по-словацьки. Він міг говорити по-українськи або по-польськи — інших слов'янських мов він не знав. Українська мова ближча до словацької, ніж польська. При першій фразі переговорів зі словаками наш доктор переходив на польську мову. Це робилося автоматично: з вищими, з владою говориться не по-українськи. І це теж був брак національної гордості, хоч, правда, загнаний уже в підсвідомість.

Більшовики знають, що роблять, коли з дня в день товчуть про «переваги» російської культури і про впливи, впливи: Добролюбова і Чернишевського і Курочкіна — на Шевченка, Тургенєва — на Марка Вовчка, Горького на Михайла Коцюбинського, Пушкіна — на Лесю Українку, Решетникова і Гл. Успенського — на Франка. Вони борються з національною гордістю українця.

В середині 30-х років кастрований «Березіль» поставив «Талан» Мих. Старицького. Одну з найменш відомих і найслабших п'єс драматурга. Після війни, тепер, п'єсу відновлено і навіть привезено на показ до Києва. Чому така увага до цієї слабенької п'єси? Секрет простий: п'єса двомовна. Пани говорять по-російськи; мужики — по-українськи. Сучасні пани — офіцери, урядовці, партійці — теж говорять по-російськи. Хай складається враження, що мова «культури» — ніколи не українська.

Крапля падає за краплею. Душу українця продовбати тяжче, ніж камінь. На тисячі ренегатів припадають десятки тисяч непоборних. Грунт родить українство. У глибині душі національна гордість все таки жевріє.

В понурій і спасивізований Харків у листопаді 1941 року з'явилося двоє українців з заходу. Вони привезли жовто-блакитний прапор — і одного дня він замайорів на Міській управі. І він став осередком притягання сил, пробудження національної гордості. Вона не була вбита. Але приспана вона була.

Заслуга вісниківства, передусім, її розбудження. Кожна зчервона-цегляна книжка була ударом по оспалості. Кожний удар лапою леопарда викликав кровотечу. А кров — це полум'я. Без вісниківства, можливо, не було б Хвильового і не було б державного прапора (хоч і без держави) на ратуші Львова і згодом на міській управі Харкова.

Але вісниківство було все таки тільки спробою зберегти хутір. Сучасна зрощеність вісниківства з Пациковом виразно це доводить. Як і Грушевський і Смаль-Стоцький, воно культивує цілість у самозамкненості, звідси в нього виключність і принципова вузькість. (...)

Мені довелося прочитати кілька рецензій на виставу Гоголевого «Ревізора» на німецькій сцені. Усім критикам німцям особливо впала в очі сцена, коли Бобчинський із сльозою в голосі просить п'яного Хлестакова переказати в Петербурзі, що от, у провінційному місті N, живе такий собі Петро Іванович Бобчинський. І більше нічого: тільки переказати. Німецькі критики уздріли тут щось таке *echt menschliches*, що затьмарило в їх уяві всі інші образи комедії. Це не дивно в Німеччині, яка після поразки свого вісниківства спустилася знов на рівень провінційності передвісниківської.

А що ж таке був, об'єктивно розглядаючи, весь етнографічно-народницький період нашої історії, як не просьба, щоб світ знав, що от живе на світі довкола провінційного міста Пацикова — обмовка, я хотів сказати: Києва — такий український народ. (...)

Провінція може ствердити себе тільки тоді, коли вона, спираючися на свою традицію, висуне надпровінційну ідею. Світ не цікавить існування Бобчинських у дуже добре гаптованих сорочках і провінційних міст, де вони живуть. Якщо Бобчинський просить, у нього «позичать» 50 карбованців, які прокутять у Санкт-Петербурзі. Якщо він буде грюкати по столі, проти нього укладуть союз і постараються його знищити. Його не знищать тільки тоді, коли він сам перейде межі своєї провінційності. Світ

має жалю ще менше, ніж п'яний Хлестаков. Стадія зухвалого Бобчинського кінчається розгромом і відкиненням його на стадію попереднього, жалісно-сльозливого Бобчинського. Так відкинено Німеччину 1918 року. Так відкинено Німеччину 1945 року. А хіба мало проявів такого відкинення в рецидивах просвітянщини й просвітянського соціалізму в нашій сьогоднішній дійсності, пресі, мистецтві?

Потебня казав: «Наші батьки й діди були сильні в своїй народності мимоволі і самі, не усвідомлюючи собі того, могли ще залишатися українцями; але ми вже можемо бути сильні тільки свідомістю своєї окремішності». Цю свідомість окремішності Грінченко прищеплював, видаючи популярні книжечки про гетьманів, про те, як постав світ, і про те, чому іде дощ; Сергій Єфремов, підносячи патріархальність Марусі і засуджуючи аристократок Ольги Кобилянської і еротику Гната Хоткевича; Грушевський, ототожнюючи антів з українцями; Степан Смаль-Стоцький, обґрунтовуючи споконвічність і найсправжнішу слов'янськість української мови; Донцов, доводячи принципову, одвічну несприйнятність російської культури для українців. Все це було потрібне й добре. Однак все це було культивування Пацикова. Все це означало ізоляцію від світу. Все це означало ідеологію острова. А ми — на материку.

І тому перефразуємо Потебню: Наші народники й вісниківці ствердили свідомість нашої окремішності; відкрили нам очі на нашу традицію; обґрунтували нашу самобутність. Але ми вже можемо бути сильні тільки вмінням включити себе в світ і — поганий той вояк, що не вміє бути генералом — повести його за собою. Це робить тільки ідея. Ідея виростає із схрещення традиції і самобутності з добою і простором. Хвильовий знав про це, коли говорив про азіатський ренесанс. Німеччина й досі не знає про це, хоч двома війнами вчено її цього. (...)

Наш поїзд їде до Мюнхену. Але тепер ми вже знаємо: Мюнхен — провінція. Сучасна провінція. Провінція, відкинута з позиції зухвалого Петра Івановича Бобчинського на позицію зворушливого (*echt menschlichen*) Петра Івановича Бобчинського. Водночас провінція *sub speciaе Antichristi venturi*. Дві столиці світу — Москва і Нью-Йорк — не вічно будуть столицями світу. Одна втратила свою ідею. Другий — надщерблює її своєю теорією *melting-pot*. Тут шанс Києва. Карфаген нашої провінційності мусить бути зруйнований. (...)

Ми говоримо про азіатський ренесанс, а при зустрічі з людиною Сходу морщимо ніс. Пригадую: я відвідав хвору Катрю Гриневичеву, що лежала в Мюнхені в лікарні для ДП. Сусідка її була калмичка. Як захопилася нею вже тяжко хвора, але завжди — за власним висловом — *geistesspruehende* Гриневичева! Вона записала від неї калмицьку абетку, опис жіночих убрань калмицьких, відомості про калмицьку музику, медицину. І вона переповіла мені зустріч німецького пастора з калмичкою. Пастор відвідує лікарню. Він почув, що лежить буддистка, і попросив дозволу розповісти їй буддистську легенду. Ось легенда: троє людей своєю святістю так догодили Богові, що коли вони купалися в

ставку, їхні одежі висіли к повітрі, як надягнені на них, і вигрівалися на сонці.

Раз, коли вони купалися, налетів орел і вихопив з води рибу, яка полонила їх блиском своєї луски. Перший праведник сказав: — Яка зла птиця! — Він сказав це, і його одежа впала на землю. Другий сказав: Бідна риба! — і його одежа впала на землю. Третій промовчав — і його одежа лишилася висіти. Він подумав: «Я не мушу втручатися. Хіба риба не полонила нас своєю красою, блиском луски в повітрі? І хіба орел не потребує їсти?»

Легенду розповів німецький пастор-євангелик буддистці-калмиці. І коли він відходив, вона, немолода вже жінка, буддистка, поцілувала йому, німцеві, молодому, руку.

Цю подію, цю легенду розповіла мені Катря Гриневичева — може найменш провінційна і найбільш аристократична з усіх українців, що я знав. Це не робилося порядком здійснення теорій про азіатський ренесанс і роль України в ньому. Це робилося порядком відчуття спорідненості високого. І з таких почувань і зустрічей зроджується роль України в азіатському ренесансі. Але це означає: вийти за межі нашої провінційності. Пробити панцер самозамкненості, яким ми мусіли колись відгородитися від світу, щоб ствердити себе, але який тепер мусимо скинути з себе, як змія, виростаючи, лиснаву шкуру на весні.

Це відчувала Гриневичева. Зате вона все життя каралась, живучи «не на своїй вулиці» — серед міщанства, плебейства, нетерпимості і естетичної глухоти. Цього не відчувають навіть проповідники провідництва України в азіатському ренесансі. Такий С. Николишин («Культурна політика більшовиків і український культурний процес»). Він пише про Хвильового. Він вітає погляди людини 13-го травня. А трошки далі вже галасує — засмічують українську літературу «працями семітських та монгольських елементів, в оригіналі та перекладах». Семіти — це араби. До них прислухаються Англія, Америка, Росія. Але що нашій провінції? А монголи! Та ж вони з косими очима й вилицюваті. Ними дітей лякати. (...)

Так стоїть справа з «монголами й семітами». Не краще з росіянами. Ми в стані війни з Росією. Це незаперечний факт, і від наслідків війни залежить наше бути чи не бути. І Росії, зрештою, теж. Здавалось би: треба вивчати ворога, треба знайти у нього свою п'яту колону, своїх квіслінгів. Більш, ніж слушно констатував рису нашої доби Р. Лісовий («Суспільність і наука» — «Студентський вісник», 1): «Війна поширилася на «внутрішні», чи «глибинні» виміри». В сучасній війні всі країни роздвоєні. Росія Сталіна воювала з Росією Власова; Норвегія Квіслінг'а з Норвегією короля; Німеччина Гітлера з Німеччиною Павлюса й Бехера; Франція де Голля з Францією Петена. Було дві Італії, дві Румунії, дві Сербії й Хорватії. Росія має на Україні свою п'яту колону, яку не треба недооцінювати. Всякі Крамаренки в Харкові, Штепи в Києві, Севастьянови в Вінниці, Власовщина в Німеччині навіть у тісних умовах

німецької окупації ого як показали свої зуби. А ми проголошуємо всіх росіян виродками і ставимо перед собою суцільну стіну. Знов — катастрофічне затримання на попередньому етапі, коли вся суть була в тому, щоб відмежувати себе. І кінець-кінцем — знов провінція.

Один з «нищівних» наших ударів по росіянах: вони втратили слов'янську чистоту (щоб не сказати: чистоту слов'янської крові), помішалися з фінами. Милый Боже, цей удар б'є не по росіянах, а прямо по нас. Замість єднатися з тими фінами проти Росії ми ставимося до них, як львівська перекупка до вперше побаченого — в уніформі радянського танкіста — калмика: страхається сама і лякає ним дітей, їй не зрозуміло, що це її союзник і друг.

Чому кровні зв'язки з фінами мають компромітувати росіян? Фінська культура дала людству Акселя Ґаллена, Яна Сібеліуса, «Сім братів» Акселя Ківі, Юго Аго, Ейно Лейні і багато інших. (...)

Чи поводився за останні роки який-небудь народ героїчніше від фінів? Прийняти бій з Росією і фактично завдати їй поразки (1940) — для тримільйонного народу — чи це мало? Воістину вчитися нам і вчитися у фінів. І фіни мріють про велику Фінляндію — від Балтики поза Урал, про відродження і влучення в свою орбіту карелів, комі, мордві і всіх тих галузок фінського племені, яких розвиток штучно спинила Москва. А ми переймаємо від Москви зневагу до цих племен і думаємо, що цим воюємо з Москвою!

Зневагу до монголів, семітів і фінів ми позичили з Москви. Наївну теорію нашої історичної ролі як заборона Європи від Сходу ми позичили в Варшаві. В Польщі вона мала тень рації; бо Польща — найсхідніша католицька країна (Але тільки тень!). Поза тим і там вона смішна. (...)

Україна — не найсхідніша християнська країна. Не говоримо про Москву. Але були Грузія, Вірменія, Візантія, християнські країни Близького Сходу. Азійські орди стримувала Хазарія. Татар ми стримували, але і Угорщина, і Польща, і німці. Турків — ми, але і Угорщина, і Австрія, і Балкани, і Польща, і Венеція. Маврів — Іспанія і Франція. Останнього удару татарам, туркам і маврам завдали не ми.

Ми так само, як зі сходу, боронилися і з заходу. Згадати війни з Польщею від Володимира Великого, з Угорщиною, з німцями (Ґрюневальд!). Ми нападали на Візантію і тим посилювали Азію. Кінець-кінцем: всяка країна, що має східні і західні кордони, борониться з заходу і сходу. Ми боронилися від Азії, але і від Європи. І так робив би кожний на нашій території. Якби половці або печеніги знищили нас, вони рівно такою ж мірою протистояли б дальшим азійським ордам і, отже, були б «заборолом Європи». Живий доказ — угорці. В IX сторіччі вони вдерлися з Азії в дунайську долину. Відтоді вони, будиши азіатами, боронили весь час Європу проти сходу — проти турків і татар. Заборольна теорія — самопотішна. Вона була теж доцільна на етапі нашого відгороджування від світу. Ми переросли й її.

Шанс України — не в заборольності, а якраз у рубіжності. Сотні років ми плачемо, що ми — чайка при битій дорозі. Прежалісна пісня і справді гарна. Пластуни, правда, її на острові не співали. Але шанс України якраз у тому, що вона при битій дорозі. Що вона і Європа і Азія. Наша культура вбирала елементи з обох сторін світу. Було багато орієнтальних впливів і зв'язків, їх треба виділити, вивчити, випнути. Трипілля і Іран. Візантійське защеПЛення теж було східне. Шненглер розглядає візантійську культуру як арабську. Слово о полку Ігоревім зв'язане не тільки з нормандськими сагами і піснею про Роланда. Воно зв'язане з Біблією і епосами Сходу. Злочин Росії не тільки в тому, що вона відірвала нас від Європи. Вона відірвала нас і від Сходу. Вона виховувала не тільки європофобство, а і зневагу до Сходу.

Сходознавчий рух двадцятих років нашого сторіччя (Кримський — Хвильовий — його полюси) не був випадковістю. Зв'язки з Туреччиною, Іраном, Японією, Грузією, Вірменією не були ні грою, ні помилкою. Калмики нам теж потрібні. Це знав Хвильовий. Це відчувала Гриневичева. Не втямки це епігонам вісниківства і львівській перекупці. Наш «Березіль» ішов у ногу з жидівським театром у Москві і грузинським імені Руставелі в Тбілісі, і імена Курбаса, Грановського, Ахметелі мають усі підстави стояти поруч. І так їх оцінила Москва, всіх знищивши або вигнавши. (...)

Карфаген нашої провінційності мусить бути зруйнований. Суть не в запереченні імперської концепції заради ствердження провінційної, а в виробленні вищої імперської. Говорячи про імперськість, ми не маємо на увазі клацання зубами і загарбання (в уяві!) чужих територій. На це ми надто слабкі, та й застарілі вже ці методи будувати імперії. Кіплінг — ідеал вісниківства — сильний поет, але в наш час важливіші квіслінги, ніж кінлінги, а вміння розколоти й розкласти ворога може важливіше від фронтового плану генерального штабу. І наша національна гордість, яку нам треба плекати, плекати й плекати, не ростиме з самозамкненості й зневаги до інших різного кольору шкури народів. Судилося нам бути не тільки Європою, а і Азією. Судилося бути Україною. Не Францією, не Німеччиною, не Англією. В епоху кулачного розбору світу недобре було бути чайкою при битій дорозі. В нашу епоху позиція ця — ключ до майбутнього. У Миколи Куліша в образі Марини вже є проблиски цього відчуття. Зрозуміти це — означає ствердити себе. (...)

Побут людини перестає бути провінційним. (...)

Але наша внутрішня провінційність — це страшна небезпека. Доба функціональної сірості її не винищить. Навпаки, вона сприятиме їй. «Душу золотим мікробом выел рубль», — писав про своїх сучасників Маяковський. Буде це не рубль, а долар чи медаль Верховної Ради «За доблесть» — це не міняє справи. Доба виідає душу. Доба виховує масову людину з порожньою душею. Виконавця наказів. Егоїста й себелюба. Людину без особистої і національної гордості.

Тут приходиться на допомогу наш традиціоналізм. Не препаровано-нормативно прописний псевдоелітарний типу — «Духу нашої давнини» Донцова. Не роз'європлений, розсироплений. Не замкнений у собі. Відкритий вітрам історії. Хай гудуть з Заходу і зі Сходу. Хай зустрічаються. В їх зустрічі, на битій дорозі існує Україна. Колись Фіхте писав: «Культурна Німеччина не може сподіватися на тривалість без політичної Німеччини». Це стосується і до України. Не мистецтво і не наука побудують Україну — а зброя і труд, політика і зброя. Але поки політика і зброя спрямовані на ідеали провінційності, вони означають тільки марні загибелі кращих людей. І тому сьогодні слово належить мистецтву і науці.

Коли до лікаря приходиться юнак, хворий на туберкульозу і водночас на коліт, лікар спершу береться лікувати коліт. Він знає при цьому: коліт не загрожує життю пацієнта,— туберкульоз може дуже швидко обірвати його дні. Але, щоб перебороти туберкульозу, організм мусить сприймати харчі. Травленню перешкоджає коліт.

Наш суспільний організм зацеплений страшними туберкульозними бацилами нищення з Москви. Нас може врятувати політика, зброя, організація. Але цих ліків, цієї харчі не може сприйняти національний організм, поки він хворий на нестравлення. В медицині воно зветься коліт, у нашому житті воно зветься провінційність. (...)

Не провінція, а світ: Україна і світ. Не Європа і не Азія, але і Європа і Азія. Отже, ще раз: Україна в світі. Не острів серед суходолів — припонтійських і тучних, але що ж з того,— а осередок двох материків. Ми наближаємося до Мюнхену. Поїзд гуркотить по вилках і розвилках. Раніше наближення до міста впізнавалося з розлитого довкола світляного німба. Тепер міста темні, ліхтарів мало, і вони ледь світяться, і наближення міста упізнається з руїн. Вищерблені стіни, купи цегли, бляхи, оголені кімнати, клозетні чашки, повислі на привселюдний погляд у повітрі... І хай Мюнхен теж провінція,— все таки той факт, що нас зірвало з наших островів, з наших тихих озер і ясних зір і принесло до руїн Мюнхену,— може це добре. Ми не хотіли, щоб упав наш хутір. Але раз він уже впав, раз він мусів упасти, з трагедії хутора виснуймо наш новий заповіт.

Поїзд стишує рух, нетерпеливі вже вискакують з вагонів, моментально перон заповнюється лавиною людей. Вони забули про своє куняння в вагоні, вони біжать, штовхаючися, щоб швидше пройти повз контрольну будку, щоб зайняти місце в трамваї, щоб швидше бути при своїх справах. Озеро вже нікому й не в думці.

Прощай, озеро! Здрастуй, зруйнований Мюнхене, день сьогоднішній!

1948 р.

АНАЛІЗ ЕСЕ

Коротко про автора. Юрій Шерех (Шевельов) (1908–2003) – один із найвидатніших українських славістів, мовознавець, літературознавець, критик, публіцист. Народився в місті Ломжа (Польща). Закінчив ХІНО (Харківський інститут народної освіти); тоді так називався Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, бо університети в період 1920–1933 рр. в УРСР були знищені радянською владою. Ю. Шевельов працював доцентом Українського комуністичного інституту журналістики, викладачем Харківського газетного технікуму імені М. Островського, доцентом Харківського університету.

Під час німецького наступу 1941 р. він як безпартійний викладач не дістав квитка в евакуаційний ешелон і вимушено залишився в Харкові. Чекати розправи після повернення радянських військ не став. Воєнне лихоліття понесло талановитого вченого на Захід. З 1946 р. Юрій Шевельов – професор Українського вільного університету (Німеччина), у 1950 – 52 рр. – професор-лектор університету в Люнді (Швеція), у 1952–54 рр. – професор Гарвардського університету (США), а від 1954 року і до виходу на пенсію – професор Колумбійського університету (Нью-Йорк, США). Як видатного науковця професора Ю. Шевельова запрошували читати лекції в 15 університетів світу. 1991 р. його одним з перших було обрано закордонним членом Національної Академії Наук України, 2000 р. удостоєно Національної Шевченківської премії¹. У 2000 р. його обрано почесним професором Харківського університету. Бібліографія його праць, писаних ледь не десятками мовами, нараховує близько тисячі позицій. Критики твердять, що, «володіючи колосальною ерудицією, веселим недогматичним мисленням, витонченим естетичним смаком та не менш чутливою естетичною інтуїцією, яскравим стилістичним даром, Шевельов міг би означитись як найвищий авторитет, «старійшина національної культури» (феномен, котрого так болісно бракує сучасній Україні)»².

Шерехів есей «Над озером. Баварія» Оксана Забужко назвала «класикою жанру», ставлячи його в ряд з есеїстикою Джорджа Орвелла, Томаса С. Еліота, Вірджинії Вулф і Хосе Ортеги-і-Гассета³. Вперше ж питання про вагу Юрія Шереха як публіциста поставив Ігор Михайлин, завваживши, що даний текст найчіткіше виражає головну публіцистичну ідею Шереха – роль України в сучасному світі, виконання нею своєї місії, яку нова історична нація може запропонувати вже сформованій світовій співдружності держав і націй⁴.

«Над озером. Баварія» Юрій Шерех написав тоді, коли українська еміграція намагалась осмислити своє сьогодення й майбуття після катастрофи Другої світової війни. Найбільшою подією в українській спільноті того часу

¹ Богуславський Олег. Великий харків'янин – forever // http://www.zsu.zp.ua/gazeta/archive/10_3.htm

² Кац Олександр. Шевельов Юрій // «Плерома» – глосарій (<http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-tya.htm>)

³ З особистого листування автора посібника.

⁴ Михайлин Ігор. «Судилося бути Україною», або Головна публіцистична ідея Юрія Шереха (Шевельова) // Вісник Харківського університету. – 1999 – № 426. – С. 15–19.

стало створення літературного об'єднання Український мистецький рух (МУР), який поставив своєю метою депровінціалізацію вітчизняної культури. Цей творчий конгломерат було піддано різкій критиці з боку традиціоналістів (головний репрезентант Дмитро Донцов) і діаспорних неокласиків на чолі з поетом і критиком Володимиром Державиним. Перші закидали «мурівцям» зраду національних традицій, другі – надмірне «загравання» з некласичним мистецтвом. Відповідь цим опонентам складає «негативне» тло Шерехової аргументації.

Проте автор іде далі й замислюється, яка велична ідея здатна повести українців до духовного збурення світу. На його думку, геополітичний поділ між Нью-Йорком і Москвою не протриває довго. Неминуче піде процес ускладнення політичного й культурного діалогу, де виникне шанс для постколоніальних націй (в тім числі й України) сказати своє слово. Таким «словом» він вважає категорію «вічно-селянського» у вітчизняному менталітеті. У тексті не знайдемо її чіткої дефініції, проте це може бути синтез культур і ідей, вільне співіснування різних точок зору, розвиток свободи індивіда, що шукає *свого* шляху в світі на основі природності життя й індивідуального виховання, освіти, мислення і вдачі. Прообраз цього можна побачити в універсальності ренесансної людини-творця. Однак на шляху до такого діалогу зі світом стоїть головний ворог новітнього українства – нерозуміння свого часу, яке автор називає провінційністю, невміння й небажання сполучити традиції минулого з вимогами сьогодення. У виокремленні цієї проблеми й пошуку засобів її подолання й полягає задум твору.

На жанр цього тексту натякає й сам автор, описуючи свою бесіду з другом-неокласиком. За термінологією Шереха, ознакою нарису є описовість, тому він не вписується у прагматизм новітньої доби. Натомість автор зазначає моду на афоризми й заявляє про свій намір подані афоризми перемішати (чим – про це нижче), а далі маскує-нівелює серйозність своїх роздумів жартом: давній український (вираз «національно-органічний» натякає на стильові пошуки членів МУРу) відповідник такого жанру – «наколотив гороху з капустою». У такий спосіб, згідно з поданою нижче «дефініцією», жанр цього твору – «афористично-неафористичний горох з капустою». Гра триває; автор наштотує читача на здогад про свою децентровану, асоціативну есеїстичну стратегію: «в жанрі «горох з капустою» і комар визначає композицію», жартома говорячи про її (композиції) іноземне походження й для ілюстрації наводячи приклад письменника-неокласика. У такий спосіб, маємо «свідчення» про давню європейську традицію афористичного письма, де Монтень і Бекон, Лабрюйєр і Ортега-і-Гассет посідають свої законні місця.

Як і в класичній есеїстиці (того ж Монтеня), заголовок твору «хибний». Він швидше заплутує «наївного» читача. В один ряд поставлено призначення України й голубів. Однак цей перелік («про добу, про мистецтво, про провінційність») приховує в собі означення головних тем твору і є різновидом анотації чи короткого змісту есея. Щойно в кінці першої частини наголошено на темі твору: «Як подолати функціональність доби? Чи принесуть визволення

собі й людству молоді народи? Український народ?» Причина подачі такого заголовка й узагалі приховування правдивого змісту твору полягає й у мотивах конспірації. Юрій Шерех у той час дуже боявся бути викраденим радянськими агентами і вивезеним до СРСР для допитів і суворої кари за «зраду Вітчизни».

У назві тексту міститься і його структурна характеристика – триптих. Есей розбито автором на три частини, які поступово розкривають його концепцію: 1) «Над озером. Баварія». Автор намагається збагнути сутність повоєнної *доби*; 2) «Наша сучасність – наше мистецтво». Означається провідна роль *мистецтва* у новітньому розвої українства; 3) «При битій дорозі». Осмислюється геополітичне становище України, питання політичної та культурної орієнтації, з яких витікає *призначення* України.

Відправна точка роздумів – відпочинок автора разом з друзями-письменниками у надозерному пластовому таборі поблизу Мюнхена влітку 1947 року. Зроблені ним у цей час конкретно-чуттєві спостереження розгортаються до філософських узагальнень, де практично кожен елемент символізується, стаючи «есеєю» (образом-думкою): озеро – світ природи, галицьке містечко Пачиків – провінція як така, фраза «Над озером. Баварія» – доба знеособленого масовізму й діловитості, які автор називає «функціонерством», прощальне таборове багаття – людське жадання руйнації, темне єство людини; пташка й комар спонукають до розважань про сутність мистецтва й творчості. Пропалена дірка в підлозі хати – інтер'єрний стиль – сутність соціального устрою (тоталітаризму). Сутність доби тоталітаризму – фраза «після мене – потоп».

Даний есей має циклічний тип структури. Розгортання зовнішньо-оповідної лінії – надозерний відпочинок – додає новий епізод, на підставі якого письменник робить свої висновки. Цей матеріал у його уяві стає «сировиною» для «внутрішньої», власне есеїстичної, оповіді – болючих роздумів над місцем України в сучасному світі. Засоби монтування частин – переключення цих двох планів. Тут є й багато розважань од особи автора, аналіз процесу, причини й наслідку, вироблення дефініцій, компаративістики, особистий досвід, дискусійних моментів, поцінування понять і явищ. Твір можна класифікувати як: неформальний; філософський; дискусійний; дидактичний; історичний; критичний есе-огляд. Він цілком відповідає західному уявленню про надзавдання будь-якого есея – переконати читача у позиції автора. І головна ідея тут – нам «судилося бути Україною», зіграти на кону історії свою унікальну роль, а для цього (рефрен твору) «Карфаген нашої провінційності мусить бути зруйнований».

Голос автора виокремити не тяжко. Вже п'яте слово в тексті – «я». Аргументація починається з відкритого твердження, «філософських роздумів». Внутрішній світ автора, його роздуми, особа, погляди є головним джерелом ідей, «центром ваги» твору. Завдання есеїста – не дати готовий матеріал для легкого споживання, а показати процес народження тої чи іншої думки, ввести читача в лабораторію свого мислення. Цим і пояснюються безкінечні завваги, відступи, коментарі, ряхтіння планів, натяків, тем, глибина підтексту. Стрічаємо постійне самопоправлення, самоуточнення – виростання «сирих»

думок у світогляд: «Він їдець певної кількості... **Я хотів сказати:** харчів. Термінологія вчорашніх днів тяжить над нами. Він їдець певної кількості калорій. **Тепер їдять не харчі, а калорії**»¹.

Грайливі уточнення нібито вказують на письменницький «дилетантизм»: «Мій друг-неокласик закінчував нову редакцію свого старого оповідання. Він дописав **її (його?)** до кінця — і йому бракувало для ритму однієї фрази. Це відчуття знає кожний, хто писав. Зміст висловлений (**Зміст висловлено???**)...» Але цю ілюзію руйнують присутні поряд гостроактуальні під ту пору твердження про філософію мови, що знов-таки обриваються жартом: «а треба ще щось додати: іноді слово, іноді речення. Тільки це не має нічого спільного з автономією мистецтва, бо буває не тільки в художніх творах, а і в листах і навіть у ділових паперах. Це – автоматизм мови. Мова не хоче отак собі висловлювати думку, що б там про це не вчили по школах. *Мова хоче висловлювати себе. Мова* оповідання мого друга-неокласика *хотіла висловити себе*. Але не було як». Як бачимо, наступні фрази поглиблюють значення попередніх тверджень.

Відбуваються постійні референції до фонових знань читача. На сторінках мерехтять десятки імен: реальні – Ніцше і Дарвін, Гліб Успенський і Карпенко-Криниця, Ковальов і Донцов, Борис Пастернак і Сартр, Сак'я-Муні й Чаплін, Андре Моруа і Джон Бернгам, Хвильовий і Маяковський, Тичина і Сосюра, Семенко та Степан Смаль-Стоцький, Добролюбов і Чернишевський, Марко Вовчок і Михайло Коцюбинський, Франко і Гоголь, Бісмарк і Валері, Клодель і Дюма, Льоті і П'єр Бенуа, Катря Гриневичева й С. Николишин, Р. Лісовий і Власов, Крамаренко і Штепа, Севастьянов і Аксель Галлен, Ян Сібеліус і Богдан Кентржинський, Жан Геенно і Жорес... і вимишлені – Дон-Кіхот і Санчо-Панса, Левко й Ївга... Автор залучає народний фольклор: «Ах, прокляті граблі!», «наколотив гороху з капустою», вуркаганський («І ніхто не прийдець на могилку к міне») і пластовий («Пластовий Юнацький Табір о характері виховно-вишкільнім із окремим узглядненням водних занять») сленг; крилаті вирази: як буквальні («поганий той вояк, що не вміє бути генералом»), так і видозмінені: «після мене – потоп», «Карфаген нашої провінційності мусить бути зруйнований», *спекулянти* – «лицарі сумної *постаті*», «Сучасна війна *теж* грабунок, *але ще й велетенське биття шибок*»; цитати: «народ безмолвствует», іншомовні словосполучення й фрази: *signum temporis*, *nur für Deutsche*, *c'est le mot*, *melting-pot*; назви художніх творів, покликається на відомі й не дуже відомі події, явища, суспільні рухи й поняття. Публіцистичним матеріалом стають анекдоти, історичні приклади, афоризми (цитовані й перетлумачені), вірші, оповідки, пісні, розказана пастором-євангеликом легенда, гіпотетичні ситуації (туберкульоз і коліт). Таким чином автор кидає виклик читачу, виховує його, відштовхуючись од його культурного рівня й поглиблюючи читачеві знання своїми узагальненнями й коментарями.

Знаходимо авторські ремарки, звертання до реципієнта твору: «Читач, звичайно, розуміє, що вареники тут фігурують суґубо фігурально». Бачимо реакцію на поточні події, глобальний коментар на поточне культурне життя

¹ Позначення в тексті наші – М. Б.

української еміграції: новинки книжкового ринку, театру, виставки, реакцію на них еміграційної та європейської критики. Ці прийоми дозволяють авторові паралельно досягати багато завдань: есе стає «портретом» доби, подієвим «зрізом» часу. Спілкування з читачем викликає довіру до автора, налаштовує на діалог і прийняття авторових поглядів і переконань.

Спостереження чи позиція, висловлені буквально, пізніше перетворюються на філософське узагальнення: «випадання зі свого часу» подається як трагедія не тільки еміграції, а й усього українства останніх віків. Для символізації автор відокремлює даний предмет чи явище від його фактичного, унікального контексту: «Я скопіював... [фразу «Над озером. Баварія» – М. Б.] з позначення місця видання на **якійсь** книжці». На наступній сторінці читаємо: «На чужині. Німеччина» — **формула** доби автоматичного функціонерства». Унизу абзацу дефініція уточнюється: «На чужині. Німеччина» — формула сліпого і невблаганного функціонерства». Далі розгортання асоціативного ряду триває: «...комплекс малоросіяництва... *Яке не виходить за межі якби, коли б і аби знаття? Яке нічого не навчилося і нічого не зрозуміло? Яке сердиться на все, тільки не на самого себе? Яке поводитьься так, як той, хто, наступивши на граблі, дістає по лобі і кричить спересердя: «Ах, прокляті граблі!»? Яке уболіває само з себе і умилюється само собі? Так, не виключено, що **всі** ці речі ховаються в короткій і нелогічній формулі «На чужині. Німеччина».*

Не названо жодного з імен відпочинкових супутників автора (хоч наведені цитати уможливають гіпотетичну ідентифікацію), дат події (кінець літа), географічних позначень (до Мюнхена поверталися потягом). Натомість маємо розміри острова (50×80 м), дослівний текст недолугої пам'ятки з розпорядком пластового табору, цитати з давно забутих книжок. «Неточності» покликано перетворити окремі факти на тенденції, змалювати стан справ: «**хтось, чи не князь Шаліков...**»

Для стилю Шерехівської есеїстики характерні:

- іронія: «**Тепер їдять не харчі, а калорії.** (Це відомо вже всім *гумористам і куплетистам*). **Він – вміст певної кубатури** (не помешкання, не кімнати). **Його функція – 3,7 кіносеанси, відвідані на рік**», сатира: «Поки тривала війна, наш мрійливий Санчо-Панса сподівався на те, що Німеччина й Росія так виснажаться, що самі впадуть. Дико сказати, але цю сміховинну «концепцію» підтримувала навіть програмово не одна течія. Тепер це надія на Америку, на «контакти», на доброго американського дядечка»; «Бо от, американський сержант містер Браун вписав у книгу вражень слухачів думку, що нічого кращого від цього ансамблю він у своєму житті ще не чув і не бачив. (Звичайно, він не згадав про бокс, коли чемпіон Граціано розбив носа Тоні Сейлові і дав нокаут за три хвилини. Це було куди глибше переживання!)); «На конгресі мистців нам **проповідують**, що «виконавці мусять достосовуватися до публіки». Що публіку не треба дратувати тим, чого вона не розуміє. Як у зоологічному саду на клітці слона вивішують напис: «Не дратувати. Годувати тільки білим хлібом». Цілі часописи спеціалізуються на тому, щоб догоджати провінціальним смакам, не хочучи зрозуміти, що слона нашої провінційності треба годувати саме тим чорним недопеченим хлібом, яким годують людей

нашої епохи. Він перехворіє на розлад шлунку, але зате може, Бог дасть, вийде зі своєї слонячої мрійливої пасивності й інертності, трошки розглянеться по світі і спробує зорієнтуватися в оточенні». Сміх оживлює оповідь, маскує наміри автора од пильних радянських цензорів-людоловів, налаштовує читача на творчий лад, готує його до зміни своїх переконань;

- парадоксальність: блатняк – осередок романтики; спекулянт – боєць проти функційності та зрівнялівки тоталітаризму; «провінція – не віконниці й голуби, не жалюзі й галки, не Ясперс у затишку безвиїзної гейдельберзької кімнати, не повія на мюнхенському двірці. Провінція – віконниці й голуби, жалюзі й галки, Ясперс у затишку своєї гейдельберзької кімнати й повія під дощаним дахом мюнхенського двірця»; «наш європеїзм завжди відстає від Європи найменше на яких 30 років і наздогнати її не зможе, як прудконогий Ахілл в уяві Зенона Елеата не може наздогнати черепахи»; «ми умудряємося відставати не тільки від світу, а навіть... від самих себе». Зближення, на перший погляд, даних різного порядку й походження: літературний герой та політичні погляди конкретних діячів – «Але хіба губернатор у Квітчиній «Козир-дівці» в своїй функції й суті не те саме, що в вірі покоління Грушевського-Винниченка – уява про істинно-соціалістичні наміри російської демократії 1917 року». Парадоксальність тверджень відбиває абсурдність і алогічність часу, її покликано виопуклити авторові позиції, викликати відторгнення й спротив читача, щоб нижче запропонувати йому іншу інформацію;

- метафори: «Каїнова печать провінційщини», «зачарованого кола взаємного задоволення глядача і мистця», «сучасники, виплекані в тіні вісниківської системи», вареникова ідилія;

- неологізми: здонкіхочений. Як відомо, словотворчість є одним з важливих маркерів соціальних перетворень. Про це автор зазначає на початку свого тексту, характеризуючи добу («Станкобуди і ХТЗ, Київторги й Гастрономи»). Шерехова словотворчість має на меті показати динамізм сучасності, закликати читача до дії;

- символізація: леопардизм, шанс Києва, «добро безумне»;

- протиставлення: «На початку минулого століття на підбій світу вирушив індивід. Він завойовував колонії й розбудовував держави, він ніс світові вовче право й вовчий закон, він прокладав собі дорогу всіма засобами. (...) В цей час наша література чистими й солодкими словами малювала рожевий світ патріархального хутора і Марусиної незайманості або пасивно мріяла про давно померлу бравуру козацьких повстань». Контрастність різних позицій демонструє неможливість згоди й компромісу, увиразнює авторський «месідж» – поборення української провінційності;

- змішування стилів: піднесеність релігійної лексики вжито до суґубо побутових явищ: «на конгресі... проповідують», «хай будуть благословенні ті, хто хоче покласти край мертвоті українського старозавітного хутора, перенесеного порядком утікання від свого часу і компенсування часу простором до центру Центральної Європи». Такий прийом дозволяє піднести актуальність заторкнутих матерій, підняти їх на рівень релігійних, світоглядних, питань «життя і смерті»;

- яскрава образність: «від імені української заспаної й непрочуханої провінції», «почалося з бунту проти провінції, з камінців у болото під обурене кумкання всіх допотопних малоросійських і цісарсько-королівських жаб»;

- афоризми: «усякий фанатизм убиває те, що він обстоює», «якщо двоє роблять те саме, вони роблять не те саме», «зв'язок зі своєю епохою означає не рабство, а суверенність мистця», «зміст понять визначається не визначеннями, а протиставленнями», «чи не виходить, що провінційність — це маломаштабність?», «проблеми ніколи не розв'язуються», «провінція – не географія, а психологія», «столиці не бувають столицями вічно», «невіра в свої сили – брак національної гордості», «душу українця продовбати тяжче, ніж камінь», «кров – це полум'я», «провінція може ствердити себе тільки тоді, коли вона, спираючися на свою традицію, висуне надпровінційну ідею», «або столиця – або провінція», «провінційна національна пиха завжди смішна», «шанс України – не в заборольності, а якраз у рубіжності», «судилося нам бути не тільки Європою, а і Азією. Судилося бути Україною», «доба виїдає душу».

Без сумніву, центральний афоризм цього есея – «Карфаген нашої провінційності мусить бути зруйнований». Автор його конструює, беручи за основу канонічний текст – промову грецького оратора Демосфена, що закликав співвітчизників до зброї проти Карфагена – ворожої держави, що загрожувала існуванню Римської імперії. Для Шереха головним ворогом українства є загроза внутрішня – одставання від свого часу, що з огляду на швидкість соціальних перетворень рівнозначно небуттю цілого народу. Бачимо, що есеїст цей афоризм дослівно повторює багато разів, що зовсім не характерно для його мінливого, мерехтливого стилю з постійним уточненням смислів. Це зроблено з метою навіювання, насадження магістральної ідеї твору, коли решта тексту в своїй змінності постає тлом-коментарем до неї;

- повтори – єдинопочаток речень в абзаці: «*ми* терпляче ждемо, що з гори Синаю він повернеться до нас із скрижалями. *Ми* приймаємо мистецтво самотнього. Але *ми хочемо*, щоб із цієї самотності блиснули блискавки, що опромінять нам може несподіваний для нас самих шлях. *Ми* приймаємо і добро безумне, добро Дон Кіхота. Але *ми пам'ятаємо*, що на практиці Дон Кіхоти занадто часто обертаються Акакіями Акакійовичами. І тому *ми жадаємо* літератури, що підносить добро розумне». Повтор ключових слів: «Вони і відповідали *серійно* і безіменно. *Одного прекрасного дня серію їх нагороджувано* орденами й медалями. *Однієї нормальної ночі їх серіями заарештовувано*, потім стандартно допитувано й стандартно знищувано». Пари повторюваних слів пов'язують потік речень у єдиний ланцюг: «Підприємець **не хотів** бути відомим. Фірми **не хотіли** рекламувати себе. Вони **воліли** безіменність. *Доба* індивідуальності вмерла. Панувала доба автоматичного функціонерства», «Видав ніхто. Видав ніде. Відповідальність несе той, хто купує, хто читає. Таж ніхто не накидає, не змушує. Але чи й покупець відповідає? Чи він теж не мусить щось купувати, щось читати?». Функція повторюваності як мінімум подвійна – пародіювати пропагандистські гасла, що формують стандартну «людину маси» (термін Х. Ортеги-і-Гассета), проти чого Шерех виступає, зокрема, в пасажі про індивідуальну освіту

пластунів, а також демонструвати авторську переконаність у необхідності змін у світогляді й діяльності української спільноти;

- внутрішній інтертекст: «хлопці-пластуни возять човнами свої *калорії* з берега».

Особливо рясно такими прийомами інкрустовано першу частину есеїстичного триптиха. Початок – короткі неповні речення, що надають тексту ритму й риторичності: «Ця назва не оригінальна. Я скопіював її з позначення місця видання на якійсь книжці. Там стояло: На чужині. Німеччина»; «Крамарі поширювали свої кіоски. Відкривалися перші крамниці. Вивісок вони уникали». Призначення такої густоти мовних засобів – відсіювання випадкових і небажаних читачів, віджахнувши одних «нудним» читанням-для-інтелектуалів, інших – «безхребетною літературщиною» без ідеологічного «підводного каміння».

Відчуження од свого Краю виражено через насичення тексту іншомовною термінологією: «Що ховається за цим підкреслюванням, що ми не на батьківщині: роз'ятрювання туги за Україною, Heimweh? намагання розжалостити долею отих безталанних «скитальців» – до речі, перший «американізм», який поруч афідавіту, скринінгу, діпі, емпі і окей прийшов до нас від заокеанських братів і небратів? гордість з того, що от, і в умовах чужини якісь імпрези маємо, щось видаємо (хори, танцювальні ансамблі – одне слово, те, що понад сто років тому хтось, чи не князь Шаліков назвав «Малороссия пляшущая, играющая й поющая»)»? Підряд ідуть слова німецькі («ностальгія»), англо-американські (термінологія повоєнних таборів збігців зі соцтабору) й російські (імперський міф), ряд яких асоціюється із утраченим, відчуженим, підкореним і колоніальним статусом України. І нижче: «в... до перфектності домодульованому, вульгарному плебсові неінтелігібельному опусі (і яка шкода, що закінчень нема чужих, а доводиться українські давати!)...» Призначення таких пасажів – апелювати до наскрізної проблеми української свідомості – мовної ідентичності.

«Постріли» речитативних речень перетинаються дефінітивною тирадою: «Все це разом — комплекс **малоросіяництва**, еміграційного [уточнення – М. Б.] **малоросіяництва**, яке не хоче зрозуміти історичної закономірності свого теперішнього становища, яке винить у всьому збіг обставин і думає, що завтра, за допомогою чергового визволителя, воно повернеться в свою малоросійську Аркадію і їстиме під дзюркотання струмочків вареники, що тонуть у салі...»

Висновки.

Практика показала правоту авторових слів: не сприятливі обставини, а внутрішня готовність до обстоювання себе й своєї сутності на світовому рівні, розгортання своєї провіденційної місії забезпечує тому чи іншому народові місце в історії. І черговий «шанс Києва», наданий Помаранчевою революцією, не був уповні зреалізований переважно через неготовність українців будувати свою політику в міжнародному масштабі.

Звичайно, говорячи про підрадянську Україну, слід пам'ятати, що провінційність українства багато в чому залежала й від того, що найбільша в світі колоніальна держава виснажувала його й робила інертним. Сили нації

йшли не на саморозкриття, а на збереження своєї ідентичності перед загрозою повної заглади й асиміляції в образ homo soveticus. З цієї позиції повалення провінційності рівнозначне здобуттю незалежності. Колонія ніколи не може позбутися своєї провінційності. Воюючи проти провінційності, Ю. Шерех воює проти колоніального становища України. Віртуальний характер «Ітаки», за повернення до якої мусів боротися український еміграційний «Одіссей», знекровлювала й потуги еміграційного середовища. Це становить об'єктивний фактор тої оспалості й інертності, яку критикує автор.

Шерехівські *калорії*, *кубатури* можуть бути зрозумілі лише в контексті критики функціональної доби, коли людину (не тільки в СРСР) було перетворено на функцію. Категорія «вічного селянського» – це повернення людини повноти її життя, спілкування з природою, виконання різноманітних робіт упродовж солярного циклу від засівання лану до збирання врожаю. Це те, чим світ не володів у часи Ю. Шерха і не володіє досі. Це те, що Україна може йому дати в сенсі духовних цінностей. Зображення світу, що породжує «вічноселянське» начало, становить макроприйом твору: це надозерна природа, пластуни, тобто юнаки на покоління молодші за автора і його товариша. До цієї реальності й апелює автор у філософському сенсі.

Далекоглядність і гострота мислення, широчезний кругозір, вчування у сучасність, вписаність у світовий інформаційний простір дозволили Шерехові змалювати психологічний портрет українця й ті питання, що йому треба розв'язати для досягнення своєї місії.

ПОРАДИ ДО НАПИСАННЯ ЕСЕ

При написанні есе відправною точкою може послужити враження від події, мистецький твір, особистість, факт, афоризм, зрештою, будь-яка життєва дрібничка. Реінтерпретовані сентенції прийнято називати «прецедентними текстами» (Ю. Караулов); «саме їх хрестоматійність і загальна відомість обумовлює їх вплив на читача»¹. Одною з парадигматичних побудов есеїстичного жанру може бути сполучення базової ідеї й різних варіантів її розвитку. Для стилістики есе характерні повтор ключових слів, інверсія й ампліфікація (концентрація визначень до одного поняття).

Заголовок есе не перебуває в прямій залежності від теми: крім відображення змісту роботи, він може бути відправною точкою в міркуваннях автора, виражати відношення частини і цілого.

Структуру есе можна поділити на: вихідний параграф, що знайомить читача з темою есе; вступний, який декларує його тезу; перехідний; основний – найбільший за обсягом і найбільш насичений, тому що він роз'яснює та уточнює авторську позицію шляхом логічної системи аргументів і доводів, подекуди використовуючи емпізу; заключний з функцією узагальнення. Найбільш характерні заключні блоки, що виражають авторську оцінку, короткий висновок. Це також може бути резюме або повторний наголос на головній ідеї або ж виклик залежно від мети автора та предмета обговорення. Згодом така модель есе стала класичною. Головна ідея есе, виражена тезою, може міститися в будь-якій його частині, хоча найчастіше вона все-таки традиційно відкриває вступний блок. Деякі автори приберігають розкриття головної думки на заключний блок, поєднуючи її з висновком. Інколи теза не висловлюється зовсім, і тільки ілюстраційні абзаци розкривають її зміст. Такий метод зветься «імплікована», або «непряма теза».

В основній частині есе матеріал може розміщуватися в хронологічному порядку, як перелік причин і наслідків, за порядком важливості даних, за географічним принципом, як контраст і порівняння.

Висновок мусить відповідати вступові, може його переповідати з новим, збагаченим змістом, підсумовувати головні позиції тексту, містити ключові слова чи фрази або стисле цитування.

А. Дмитровський² виділяє три типи композиції есе: лінійний, циклічний і фрагментарний. Лінійний – це поступове розгортання думки «на очах читача», свого роду публічна медитація. «Як правило, мізерний привід дає думці автора напрямок, зачіпку, зачіпає його душу й розум». Циклічний тип будується за принципом «каталогу». Автор есе з перших же рядків заявляє конкретну думку (іноді навіть, як часто робив М. Монтень, починає з цитати або крилатого виразу, парадокса), а потім перевіряє її на істинність чи хибність; чи наводить якусь ситуацію, вчинок і намагається, порівнюючи подібні випадки між собою і

¹ Смелкова Зинаида и др. Риторические жанры журналистики. Работа над жанрами газеты. – М.: Флинта, Наука, 2002. – С. 255.

² Дмитровский А. Особенности формы и композиции эссе // Акценты. Новое в массовой коммуникации. – Воронеж: ВГУ, 2003. – Вып. 1–2. (http://www.jour.vsu.ru/archiv/editions/accents/accents_1-2_2003.pdf)

з особистим життєвим досвідом, зрозуміти їх прихований зміст. Фрагментарний тип побудови найяскравіше репрезентовано в пізній творчості Василя Розанова («Усамітнене», «Опале листя»). Філософ не розвивав свої нотатки у завершені твори, а збирав їх у великі тематичні добірки.

Вільна композиція есе підлегла своїй внутрішній логіці, а основну думку есе варто шукати в «строкатому мереживі» міркувань автора. У цьому випадку порушена проблема буде розглянута з різних боків.

Може здатися, що асоціативна композиція підкоряється лише спонтанно виниклим уявленням. Але це не так. В основі есе повинна лежати чітко продумана авторська ідея, навколо якої і вибудовується весь ланцюг асоціацій. Будь-який епізод, фрагмент дійсності, деталь, подробиця, характеристика героя і т. д. нанизуються на дану ідею, створюючи тим самим внутрішню єдність добутку. Функція асоціацій полягає в тому, щоб за допомогою різних асоціативних зв'язків (наприклад, за подібністю подій, чи їхньою близькістю за часом і простором) зістикувати між собою різномірні факти дійсності.

Утім, граючи настільки істотну роль у композиційному оформленні твору, вставні зв'язки не повинні порушувати своїм розміром, місцем розташування і стилем цілісність і внутрішню єдність оповідання. Будь-який відступ повинен бути так бездоганно вмонтований у текст, щоб читач не побачив швів, якими «вшито» цю вставку, не сприйняв її як чужорідне тіло. За своїм стилем, тоном, величиною відступ не повинний служити дисонансом.

Основні труднощі у вибудовуванні подібного роду матеріалів полягають у необхідності найгармонійніше розташувати в творі різномірні змістові елементи. Щоб досягти такої стрункості, журналістові необхідно: 1) чітко продумати задум твору; 2) розглянути різні варіанти розміщення тематичних і образних одиниць тексту; 3) визначити, які зв'язування і відступи будуть використані в есе; 4) продумати основні способи монтування різномірних композиційних елементів і т. д. Усе це дозволить уникнути недбалості у викладі, вимушених провалів між різними частинами тексту, а також фрагментарності оповідання.

Поетика есе проявляється на гранях таких різномірних прийомів, як метафора і поняття, факт і вигадка, гіпотеза і аксіома, гіпербола і парадокс. Серед засобів експресивності, використовуваних в есе, найчастіше трапляються паралелізми та повторення різних видів, антитеза, порівняння та риторичне питання.

За мовною побудовою есе – це динамічне чергування полемічних висловлень, питань, установка на розмовну інтонацію й лексику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андерер Яков. «Украинская» «интеллектуальная» «периодика». Часть 1. Контекст проблемы // Неприкосновенный запас. – 2004. – № 1. (<http://www.nz-online.ru/print.phtml?aid=25010864>)
2. Андерер Яков. «Украинская» «интеллектуальная» «периодика». Часть 2. Литераторы и эссеисты, философы и ученые // Неприкосновенный запас. – 2004. – № 2. (<http://www.nz-online.ru/index.phtml?aid=25011009>)
3. Барабанов Евгений. К критике критики // Художественный журнал. – 2003. – № 48–49. (<tp://xz.gif.ru/numbers/48-49/kritika-kritiki/>)
4. Березкина В. Стилистика английской прозы XVIII века. – Днепропетровск: ДГУ, 1989. – 224 с.
5. Березкина В. Формирование и пути развития жанра эссе в английской литературе XVII века. – Днепропетровск: ДГУ, 1984. – 116 с.
6. Вайнштейн О. Для чего и для кого писать эссе? // Литературная учеба. – 1985. – № 2. – С. 215–217.
7. Горегляд Владислав. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII веков. – М.: Наука, Главная редакция восточной лит., 1975. – 378 с.
8. Гундорова Тамара. Об академизме и эссеизме, или должно ли быть моральным украинское литературоведение? (тезисы) // XIII Банные чтения. Тема: Маргиналы, еретики, нарушители дисциплин: трансформация гуманитарного знания в 1990-е – начале 2000-х годов. Москва, 31 марта – 2 апреля 2005 г. (<http://www.nz-online.ru/?aid=25011407>)
9. Гутброд Ганс, Беляков Олександр. Успішна комунікація в бізнесі та освіті. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2006. – 207 с.
10. Дарк Олег. В забавном стиле, или Оправдание лжи // Русский Журнал. – 2001. – 8 авг. (www.russ.ru/ist_sovr/20010809_dark.html)
11. Дмитриевский А. Особенности формы и композиции эссе // Акценты. Новое в массовой коммуникации. – Воронеж: ВГУ, 2003. – Вып. 1–2. (http://www.jour.vsu.ru/archiv/editions/accents/accents_1-2_2003.pdf)
12. Эпштейн Михаил. Законы свободного жанра (эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени) // Вопросы литературы. – 1987. – № 7. – С. 120–152.
13. Эпштейн Михаил. На перекрестке образа и понятия (эссеизм в культуре Нового времени) // Эпштейн Михаил. Парадоксы новизны. – М.: Прогресс, 1988. – С. 334–380.
14. Эпштейн Михаил. Эссе об эссе // http://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html
15. Эпштейн Михаил. Эссеизм // Топос. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. № 22. (<http://www.topos.ru/article/2868/printed>)
16. Эпштейн Михаил. Эссеистика как нулевая дисциплина // Эпштейн Михаил. Бог деталей. Народная душа и частная жизнь в России на исходе империи. Эссеистика 1977–1988. – М.: ЛИА Р. Элинина, 1998. – С. 31–36. (http://www.emory.edu/INTELNET/bd_esseistika.html)

17. Энциклопедия «Кругосвет» // <http://www.bigpi.biysk.ru/encicl/articles/64/1006414/1006414A.htm>
18. Журбина Евгения. Искусство очерка. – М.: Советский писатель, 1957. – 220 с.
19. Зацепин Константин. «Мыслить литературой», или Эссеизм как художественный феномен // <http://scriptum.gramota.ru/myslpism2.doc>
20. Зацепин Константин. Актуальные стратегии эссеистического письма. «Меньше единицы» И. Бродского // <http://scriptum.gramota.ru/actual.doc>
21. Зацепин Константин. Жанровая форма эссе в параметрах художественного // Вестник СамГУ. – 2005. – № 1. – С. 77–84.
22. Зацепин Константин. Мысль и письмо. Феномен эссеизма // <http://scriptum.gramota.ru/myslpism.doc>
23. Зыкова Е. «Опыты» Монтеня и проблема зарождения жанра эссе // Филологические науки. – 1980. – № 4. – С. 14–22.
24. История английской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1945. – Т. 1. – Вып. 2. – 633 с.
25. Кабанова Ирина. Теория жанра эссе в западной критике // Конференция «Литература и реальность в XX веке» (http://www.auditorium.ru/v/index.php?a=vconf&c=getForm&r=thesisDesc&CounterThesis=1&id_thesis=4608)
26. Кайда Людмила. Стилистика текста: от теории композиции к декодированию. – М.: Флинта, 2004. – 208 с.
27. Как написать эссе // Литературоведческий словарь (<http://s249.narod.ru/esse.html>)
28. Канторович Владимир. Заметки писателя о современном очерке. – М.: Советский писатель, 1962. – 371 с.
29. Квіт Сергій. Народжена революцією: Проблема розуміння і взаєморозуміння переростає в проблему масової комунікації, глобального порозуміння // <http://www.mediakrytyka.info/?view=261>
30. Кессель Л. Монтень и его «Опыты» // Вестник истории мировой культуры. – 1961. – № 1. – С. 61–75.
31. Коган-Берштейн Ф. Мишель Монтень и его «Опыты» // Монтень Мишель. Опыты. В 3-х кн. – М.: Рипол-Классик, 1997. – Кн. 3. – С. 425–485.
32. Кожин В. Роман – эпос нового времени // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. В 3-х кн. – М.: Наука, 1964. – Кн. 2. – С. 97–172.
33. Компанцева Лариса. Сучасна молодіжна есеїстична проза як новий розповідний тип (когнитивно-мовний підхід). – Автореф. дис... канд. філол. наук. 10.02.01. – рос. мова. – Харків: ХНУ, 1995. – 24 с.
34. Краткая литературная энциклопедия. В 8 т. – М., 1975. – Т. 8. – С. 962–963.
35. Куприянова Е. Особенности художественного пространства в романе О. Голдсмита «Векфилдский священник» // Вестник Новгородского государственного университета. – 1998. – № 4.

- (<http://admin.novsu.ac.ru/uni/vestnik.nsf/All/F7C2AFFFCF04359DC3256727002E7B56>)
36. Лесин Володимир, Пулинець Олександр. Словник літературознавчих термінів. – К.: Радянська школа, 1971. – С. 137–138.
 37. Литературная история США. Под ред. Р. Спислеера. В 3-х т. – М.: Прогресс, 1977. – Т. 1. – 602 с.
 38. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — С. 249–250.
 39. Лубківський Роман. Туга тятива, або Думки з приводу одного своєрідного жанру // Жовтень. – 1973. – № 4. – С. 139–148.
 40. Лучинский Ю. Бенджамин Франклин и проблемы становления американского эссе // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистика. – 1998. – № 3. – С. 93–101.
 41. Матвієнко Світлана. Есей: Між алібі та компроматом // Критика. — 2000. — грудень.
 42. Матіяш Богдана. Щось на кшталт есеїстики // Критика. – 2005. – травень. (http://krytyka.kiev.ua/articles/s9_2005.html)
 43. Михайлин Ігор. «Судилося бути Україною», або Головна публіцистична ідея Юрія Шереха (Шевельова) // Вісник Харківського університету. – № 426. – 1999. – С. 15–19.
 44. Перельмутер Вадим. Второе письмо к читателю, или Свободен ли «свободный жанр»? // Литературная учеба. – 1985. – № 2. – С. 219–221.
 45. Померанц Г. Способы существования в дрейфе // Континент. – 1997. – № 92. (<http://www.igrunov.ru/cat/vchk-cat-names/pomerants/publ/dreif.html>)
 46. Рождественська І. Про новомову в польській та українській есеїстиці // Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Літературознавство». «Журналистика». – Дніпропетровськ, ДНУ, 2006. – Вип. 8. – С. 262–265.
 47. Садикова Лариса. Загальна характеристика жанру есе // Нариси досліджень у галузі гум. наук в педвузі. Зб. – Горлівка: ГДПШМ, 1997. – С. 392–396.
 48. Садикова Лариса. Лингвостилистические параметры текста эссе (на материале французской литературы). – Автореф... канд. филол. наук. – М., 1992. – 20 с.
 49. Семків Ростислав. Передмова автора (обґрунтування есеїстичності) // Семків Ростислав. Фрагменти: есеї. – К.: Смолоскип, 2001. – С. 5–7.
 50. Скуратовская Людмила. Из истории английского романтизма. – Днепропетровск: ДГУ, 1971. – Часть 1. – 63 с.
 51. Смелкова Зинаида и др. Риторические жанры журналистики. Работа над жанрами газеты. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 320 с.
 52. Соломин А. Эссеистический дискурс как пространство междисциплинарности во французской интеллектуальной культуре // Credo New. Теоретический журнал. – 2004. – № 3. (<http://www.igh.ru/intellect/vestnik/vol10/r05/Solomein.doc>)

53. Соломин А. Французская национальная гуманитарная традиция: специфика и генезис // http://www.portalus.ru/modules/philosophy/print.php?subaction=showfull&id=1109057858&archive=0217&start_from=&ucat=&
54. Стефанівська Ліда. Громадяни країни, якої немає // Критика. – 2002. – № 9. (<http://krytyka.kiev.ua/articles/s4-9-2002.html>)
55. Урнов Д. Диалектика становления стиля // Теория литературных стилей. В 4-х т. – М.: Наука, 1982. – Т. 4. – С. 60–75.
56. Учимся писать эссе // <http://www.specialschool.ru/teachers/?id=154?>
57. Хамитов Назип. Философия человека: от метафизики к метаантропологии. – К.: Ника-Центр; М.: Ин-т общегум. иссл-ий, 2002. – 334 с.
58. Хоменко Олександр. Десять років довкола озера (огляд українського літпроцесу 1993-2003 рр.) // Українська література: Хрестоматія: Для 10-11 кл. загальноосвіт. навч. закл. / За ред. П. Кононенка, Є. Федоренка. – К.: Міленіум, 2005. – С. 1228–1254. (<http://www.zmi.kiev.ua/content/view/1280/2/>)
59. Ципоруха Олена. Теорія есе: європейські та американські концепти // Мандрівець. – 2000. – № 5-6. – С. 58–63.
60. Чайковская Вера. «Плетение словес» // Литературная учеба. – 1985. – № 2. – С. 218–219.
61. Чупринин Сергей. Жизнь по понятиям // Знамя. – 2004. – № 12. (<http://magazines.russ.ru/znamia/2004/12/chu13.html>)
62. Шубинский Валерий. Взгляд и некто // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 6. – С. 272–280.
63. Щербакові І., Плоткіна Е. Ессе. Некоторые вопросы жанра // Проблемы жанра и стиля в советской литературе. – Свердловск, 1974. – Сб. 6. – С. 102–122.
64. Anderson Thayne, Forrester Kent. Reading, then Writing: from Source to Essay. – N. Y.: McGraw-Hill, Inc., 1992. – 523 p.
65. Cooley Thomas. The Norton Sampler. Short Essays for Composition. – N. Y., L.: W. W. Norton & Comp., 1993. – 427 p.
66. DiYanni Robert. Literature: Reading Fiction, Poetry, Drama and the Essay. – N. Y.: McGraw-Hill Publishing Corp., 1990. – 1746 pp.
67. E. V. R. Editor's Note // Essays by Modern Masters. – L.: Methuen & Co. Ltd., 1935. – P. vii.
68. Encyclopaedia Britannica. – Chicago: Enc. Brit., Inc., 1965. – Vol. 8. – P. 713–715.
69. Fowler Alastair. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. – Oxford: Clarendon Press, 1982. – 357 pp.
70. Introduction // Essays Old and New. Ed. by H. Barnes. – L., etc.: George G. Harrap & Co. Ltd., 1943. – P. 11–14.
71. Meriwether Nell. Writing Essays: Strategies of Success. – Lincolnwood: National Textbook Company, 2000. – xv, 255 p.
72. Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. – Springfield: Merriam-Webster, Inc. Publishers, 1995. – P. 589–592.

73. Rhys Ernest. Introduction // Essays. A Century of English Essays Chosen by Ernest Rhys and Lloyd Vaughan. – L.: J. M. Dent & Sons, ltd., 1915. – P. vii–x.
74. The New Universal Library. – L.: Int. Learning Systems Corp. ltd., 1969. – Vol. 5. – P. 242–243.
75. Wikipedia, the free encyclopedia (<http://en.wikipedia.org/wiki/Essay>).

Балаклицький Максим Анатолійович

ЕСЕ ЯК ХУДОЖНЬО-ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ЖАНР

Навчально-методичний посібник для студентів зі спеціальності «Журналістика»

Відповідальний за випуск:
І. Л. Михайлин

Видається в авторській редакції

Підписано до друку 19.02.2007. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Друк ризографічний.
Наклад 200 прим. Ціна договірна.

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
філологічний факультет, кафедра журналістики.

61007, м. Харків, майдан Свободи, 4,
Тел. (057) 707-52-30.

Видавництво «Майстер-клас»
МК-Харків, вул. Бакуліна 11, м. Харків, mc_kharkov@ukr.net