

ІЗ ЩОДЕННИКА НАУКОВЦЯ

Думки – метелики, що пурхають над прірвою. Змахнув сачком – і не дістав, полетіли вони далі, тріпочучи крильцями, а ти лишився на краю. Як зловити їх? Для цього існують блокноти, щоденники, записники. Та коли їх писати? В останні роки я так завалений роботою, що не встигаю навіть вимахувати сачком, і багато цікавих спостережень безповоротно загинули у безглуздій побутовій і адміністративній метушні. Але дещо вдалося врятувати за допомогою цього щоденника. Думаю, що професор *Олександр Васильович Александров*, що йому я присвячую публікацію першого фрагмента «Щоденника науковця», є такою ренесансною людиною, яка спроможна оцінити есеїстичну вартість, невимушеність, а можливо, (подекуди) й глибину поданих тут спостережень. Дати, як цілком неістотні, я перед публікацією познімав.

Секрет детективного жанру

Дочитав повість прохідного російського детективщика Бориса Акуніна «Декоратор»¹ і зрозумів, у чому полягає смисл детективного жанру, хто перемагає в ньому і в чому полягала геніальність сера Артура Конан-Дойля.

Художній літературі як такій, іманентно властиво викликати співчуття читача, перетворюватися на співучасника подій, гаряче співчувати одним героям і зневажати й ненавидіти інших. Детективні жанри мають специфіку: у їхньому художньому світі традиційно існує полярна засада групування персонажів, які чітко, гранично розмежовані на злочинців і сищиків, тих, хто робить злочини, і тих, хто їм перешкоджає. Письменник завжди виступає від імені більшості населення, захищає мирного громадянина, його право на спокій і життя, майно і родинне щастя. Таким чином, співчуття читача детективного твору опиняється на боці покривджених у злочині і слідчих, які прагнуть викрити й спіймати злочинців. Більше того, детективним книжкам властиве таке читацьке сприйняття, за якого читач сам перетворюється на слідчого або, щонайменше, на його помічника. Читач, сприймаючи інформацію зі сторінок твору, сам аналізує події, факти, розробляє свою гіпотезу подій, пов'язаних зі злочином і сам вираховує злочинця. Емоційне співчуття при читанні детективної літератури перетворюється на розумову співучасть у пошуку злочинця.

З огляду на цей закон у найкращому детективному творі повинна працювати така формула: читачеві повинна подаватися вся інформація, яку потім «на очах» у здивованих читачів (та інших героїв, наприклад, доктора Ватсона) узагальнює сищик і вираховує злочинця. Автор детективного твору повинен усі деталі чесно описати, подавши й читачеві можливість бути не просто спостерігачем слідства, але й себе самого випробувати в ролі слідчого. Причому він може подавати тільки зовнішній опис і не подавати внутрішнього опису подій і деталей. Під зовнішнім описом я маю на увазі описи від третьої особи. Під внутрішнім – опис від першої особи (може використовуватися й прийом невластивої прямої мови), який передає хід розумової праці сищика в процесі розслідування. Усі обставини злочину й деталі слідства, особливо ті, що дають підстави сищику зробити правильний висновок і розкрити злочин, повинні бути дані читачеві.

Висловлю згодом, що саме на таких засадах побудований художній світ оповідань про Шерлока Холмса Артура Конан-Дойля. Автор сумлінно викладає перед читачем обставини злочину, хід слідства, здобуття аргументів і доказів, на підставі яких сищик розкриває злочин. Читачі так само, як і головний герой, знайомі з усіма обставинами. Але їм не приходить у голову думка з'єднати всі факти і отримати на підставі їх аналізу незаперечний висновок. Цього не може зробити навіть інший учасник розслідування – доктор Ватсон, який разом з Холмсом присутній на всіх подіях і зблизька спостерігає за слідством. Але після його завершення він все одно чогось не розуміє в розумових операціях Холмса і просить його пояснити ті чи інші деталі. У цьому суть – ми все бачили й чули, могли здогадатися... і не змогли здогадатися. Оце найкраща, ідеальна формула детектива.

У поганому детективі автор не описує нам усього, приховує деякі обставини, які з'ясовуються лише у фінальній промові сищика як такі, що саме й обумовили правильний висновок. Борис Акунін у зазначеній повісті, яка пропонує дотепну гіпотезу подій, пов'язаних із Джеком Потрошителем у 1888 – 1889 роках, не вказує, що слідчий розширив коло пошуку й на тих, хто не прибув з Англії, не подає тексту телеграми, отриманої напередодні викриття злочинця. Не розголошує ще деякі обставини.

Через це читач губить нитку слідства, він не може бути тотожним у володінні інформацією з сищиком. Викриття злочинця він сприймає як одкровення, але разом з тим його охоплює почуття невдоволеності, адже пояснення розкриття злочину включає в себе нові, не відомі йому раніше деталі. Про них повідомляє сищик у фінальній роз'яснювальній промові – обов'язковому елементі завершення детективу. Поверховий читач проковтне цей трюк, а допитливий читач, який звик тренувати свій розум на детективних жанрах, залишиться розчарований від обману. Знаючи нові деталі, він і сам міг би вирахувати злочинця, але йому не дали цього зробити. Звідси розчарування й враження шахрайства.

Сер Артур Конан-Дойль показує нам усе, нічого не приховуючи, ми просто неспроможні мислити так само глибоко, як його герой-сищик. Борис Акунін не показує нам усього, приховує певні деталі. З мозаїки випадають

¹ Акунін Б. Особые поручения: Две повести о приключениях Эраста Фандорина. – М.: Захаров, 2002. – 350 с.

камінці, тому ми й не можемо цілком відновити картину. Приходить його сищик Ераст Фандорін і вставляє камінці, яких бракувало, – картина відновлюється. Але камінці він витягає з власної кишені, ми, читачі, про них нічого не знали й не підозрівали про їх існування. Злочин він розкрив, але письменник відібрав у нас, читачів, право бути співучасниками розкриття. Ми чуємося обманутими автором; звідси читацький психічний дискомфорт. Читач думає: якби я знав те, що й сищик, і я б давно розплутав злочин; а так автор просто морочив мене до останньої сторінки; я що йому – дурень?

Зрозуміло ж не Борис Акунін перший вдається до шахрайства в детективному жанрі. Мені здається, елементи такого підходу ми маємо вже й в Агати Крісті й у Жоржа Сіменона. Тому вони й не доскочили художніх вершин сера Артура Конан-Дойля і вважаються нижчими за рівнем письменниками, які не до кінця зрозуміли одне – успіх детектива залежить не лише від пригодницького сюжету, загадковості подій, неоромантичного дотепного героя, але й від того, наскільки сам читач психологічно вмонтований у простір розслідування, втягнутий у події, бере співучасть у пошуку злочинця.

Секрет однієї рими

Хто не співав популярну українську народну пісню «Ніч яка місячна, зоряна, ясна...»? Проте мало хто з виконавців і шанувальників цієї пісні знає, що ця пісня літературного походження, її слова написав видатний український поет і драматург Михайло Петрович Старицький (1840 – 1904). Уперше вірш «Виклик» був опублікований у збірці поезій М. Старицького «З давнього зшитку: Пісні і думи. Частина друга» (К., 1883), де він датований 1870 роком. Ще менше осіб знає, що перша строфа цього вірша звучить насправді так:

Ніч яка, Господи! Місячна, **зоряна**:

Ясно, хоч голки збирай...

Вийди, кохана, працюю **зморена**,

Хоч на хвилиночку в гай!

Виникає запитання: чому український народ, естетична чутливість якого відзначалася багатьма дослідниками, створив свій народний варіант цієї строфи, перетворивши її на такий куплет пісні:

Ніч яка місячна, зоряна, ясна:

Видно, хоч голки збирай...

Вийди, кохана, працюю зморена

Хоч на хвилиночку в гай!

Строфи вірша й пісня мають незначні відмінності і їх можна було б і не помітити, якби... ці відмінності не стосувалися такого важливого змістового й структурного компонента, як рима. У тексті М. Старицького витримане класичне перехресне римування: *абаб*; у народному варіанті ця стрункність порушена, з двох рим збережена лише одна: *абвб*. Якими причинами можна пояснити втрату рими?

Спочатку наведемо аргументи на користь її збереження.

По-перше, пісня потребує особливо чіткої структури, відділення одного рядка від наступного. Рима і є таким виразним структуротворчим чинником. Зазвичай пісні діляться на куплети, які повторюють структуру один одного, розвиваючи певну сталу ліричну тему. Не існує пісень на тексти з білих віршів. Не існує пісень на тексти з вільних (нерівноскладових) віршів. І так само на тексти з верлібрів. Таким чином, для пісні рима потрібніша, ніж для звичайного вірша, вона необхідна в ній як істотна структуротвірна одиниця. Але народна творчість відкинула її. Чому?

По-друге, у наступних куплетах цієї пісні перехресне попарне римування відновлено, чим засвідчено наявність в естетичній свідомості народу розуміння його потреби. Народна творчість далі не перемелує тексту М. Старицького по-своєму, а дотримується його. Виняток, таким чином, зроблено тільки для першої строфи. Чому?

По-третє, поети й дослідники поезії добре знають, що найважчою, але й найбільш вишуканою римою є її дактилічний тип, тобто такий, у якому наголос припадає на третій від кінця слова склад. Такі рими важче добирати. Віршів з дактилічними римами значно менше, ніж з римами жіночого й чоловічого типів. Зате дактилічні рими вражають своєю красою, вони належать до категорії багатих рим. Тут практично відсутні шаблони, банальні заготовки. М. Старицький, використавши цей тип рими, виявив себе як майстер версифікації, засвідчив блискуче володіння словом. Народ відчув це, узявши з його обширної поетичної творчості саме вірш «Виклик» для народної пісні. Але відкинув найкоштовнішу перлину – окрасу першої строфи – дактилічну риму. Чому?

Подаю свою гіпотезу відповіді.

Рима – не лише структуротвірний, але й могутній змістовий чинник. Вона не просто з'єднує рядки в строфи, але й об'єднує їх у певну змістову цілісність. Рима володіє величезним асоціативним навантаженням. Римовані слова постають як змістова пара, перекидаючи місток асоціацій між собою. У творчому відношенні рима – найважчий компонент вірша, але й найбільш відповідальний. Часто саме рима веде автора (а за ним і читача) ланцюжком змістових асоціацій, утримуючи (як каркас) на собі внутрішній сюжет вірша. Наступне слово за допомогою римування негайно запалює в нашій свідомості попереднє, заримоване з ним. Так ланцюжки рим-понять-асоціацій обгортають увесь вірш і утримують його так, як кільця утримують у цілості діжку, що складається з численних окремих дощок.

У пісні про кохання народ не сприйняв змістового асоціативного ланцюжка: «зоряна – зморена», – і

відкинув його. Краса української ночі, яка передається епітетами: «місячна, ясная, зоряна», – і гіперболою: «видно, хоч голки збирай», відповідала головному змісту і настрою вірша – захопленню дівочою вродою й своїм коханням. Але з вродою й коханням не зіставлялося поняття «зморена». Чи може бути красивою, гарною, зоряною зморена цілоденною працею дівчина?

Це лише в ідеології російського більшовизму підносилося до висот виснажлива фізична праця, бажано безкоштовна. Пригадаймо про це в поемі «Добре» В. Маяковського: «Холод большой, зима здорова, Но блузы прилипли к потным». Под блузой коммунисты грузят дрова На трудовом субботнике». Але українська поетична свідомість ніколи не поетизувала фізичну працю; порівняймо з В. Маяковським знамениту «Швачку» нашого Павла Грабовського: «Рученьки терпнуть, злипаються віченьки... Боже, чи довго тягти? З раннього ранку до пізньої ніченьки Голкою денно верти». Це і є нормою: несумісність у народній поетичній свідомості уявлень про виснажливу фізичну працю, після якої дівчина буває «зморена», і відчуття краси природи, дівочої вроди, ніжності, кохання.

Саме через неприйнятне для народної свідомості змістове навантаження народ і відмовився від вишуканої, пісенної, дактилічної, потрібної для вірша рими. Він переставив слово «зоряна» в середину рядка, знищивши риму, але разом з тим зруйнувавши й місток асоціацій між словами «зоряна – зморена». Вірш був урятований для народнописенної творчості; з нього було усунуто те, що не відповідало моральному світові народу. У цьому таємниця наявності народного варіанта знаменитої пісні М. Старицького.

Література, яка виростає з журналістики

У літературі працює такий закон: чим більш віддалений читач від світу автора, тим бідніший зміст здобуває він з тексту. Найголовніший вимір віддаленості хронологічний (хоча можна розглядати й географічний аспект).

Він полягає в тому, що чим більший час відділяє нас від епохи автора, тим менше ми розуміємо його творчість. Ми просто не можемо уявити собі стародавнього грека, який сидить у театрі в 423 році до нашої ери й уперше дивиться виставу за «Хмарами» Аристофана або ще краще в 411 році дивиться «Лісістрату». Для того давнього глядача текст, що лунав зі сцени, був наповнений такою сукупністю змістових асоціацій і натяків, що перетворювався на чистісіньку журналістику, тобто актуальний, пекучий відгук на події сучасності. У жодному коментарі неможливо відтворити свідомість того дядька з кучерявою бородою, що тоді сидів на глядацькому місці і для якого Клеон, Сократ, Гіпербол, Протагор та інші, були особами, що мешкали на сусідній вулиці і з якими він зустрічався щодня на базарі. Неможливо реставрувати натяки й алюзії на події місцевого і навіть загальнодержавного значення, бо часто, крім рядків у комедії, не залишилося про них інших історичних свідчень. І тоді коментатори пишуть (наприклад): Гіпербол був обраний делегатом від Афін на якийсь (Sic!) загально грецьке свято, де виступав з вінком на голові; яка неприємність там його спіткала, – невідомо. От і все: якийсь свято, якась неприємність... А для стародавнього глядача це вчорашня подія, яка розбурхала весь поліс і новина про яку переходила з уст в уста.

Що для нас «Лісістрата»? Порожнє слово. Набір випадкових звуків. А для стародавнього грека – «Та, що розбороняє війська» або «Та, що припиняє походи». Так дослівно перекладається ім'я цієї героїчної жінки. Що ми знаємо про розгром сіцилійської експедиції афінян? А вона ж послужила поштовхом для написання комедії.

Для стародавнього грека Аристофан – це, можливо, не стільки література, скільки журналістика. Реципієнт занурений у текст, текст занурений у життя – коло замкнулося. Театр у старогрецькому полісі забезпечував більш масове охоплення громадян, ніж сучасна журналістика.

У міру віддаленості читача від авторської епохи стираються злободенні змістові рівні й актуалізується загальнолюдське значення творів. Нас не цікавить сіцилійська експедиція, але викликає співчуття потяг до миру й збереження домашнього вогнища жінки, навіть не тому, що вона грекinya, афінянка, а тому, що вона жінка й подібна в своєму прагненні до жінок усіх часів і народів.

Нам не цікава політична боротьба в Афінах, але ми глибоко співчуваємо скривдженим дітьми батькам і протестуємо проти штучних маніпулятивних прийомів зі свідомістю й порушення тверезого глузду інтелектуальними шахраями у «Хмарах».

У міру віддалення від часу написання для читача твір перестає бути журналістикою і стає літературою. Якщо в ньому є достатній загальнолюдський чи хоча б загальнонаціональний зміст, твір залишиться в історії літератури. Якщо такого змісту в ньому не виявиться, він помре, як метелик, якому природою призначено прожити один день. Один день живе газета. Але один день живе й переважна більшість творів. Маю на увазі ті з них, які були видані лише один раз і не діждалися перевидання. Це значить – суспільство не відчувало в них потребу. Від Софокла залишилось сім (!!!) трагедій. І то лише тому, що вони потрапили в хрестоматії, тобто перевидавались. А решта (а їх було понад сто!!!) загинули. А хто б сьогодні не прагнув прочитати ще хоча б одну трагедію Софокла, не кажучи вже про те, щоб отримати десятитомне зібрання його творів? Але їх нема. Більшість його творів залишились журналістикою. Самі стародавні греки не визнали за ними право бути літературою.

Таким чином, література ніби народжується з журналістики. Особливо такий погляд на неї справедливий для пражурналістської епохи людства, коли література, театр, проповідницька проза, історіографія виконували роль журналістики. У читацькій свідомості твір вибухав у множинності своїх актуальних, злободенних значень, приголомшував, збуджував до дії (фізичної чи інтелектуальної), а потім подія старілася; сучасність ставала минулим. Враження від твору холодували; він або забувався або втягувався в історію. Але тоді він уже був іншим

твором, його текст будив інші асоціації, нове прочитання актуалізувало нові змістові рівні, які вже належали не стільки авторові, скільки читачам. Іноді вони підправляли авторську позицію так, що вона ставала зовсім невпізнанною.

Лише реконструктивна філологія здатна відтворити реалії минулого, поставити сучасника на місце того стародавнього грека, що був першим глядачем Аристофана. Що може бути солодшим, ніж до кінця зрозуміти генія? Тоді ми самі стаємо вищими й тотожними видатним особам.

«Воспитає» і «виховати»

Цікаво спостерегти, як у мові відбивається національний характер народу.

Росіяни кажуть: «Воспитать». Цьому народові, що сформувався в зоні ризикованого землеробства, виростати дитину – значило вигодувати її, забезпечити харчуванням.

Українці кажуть: «Виховати». Наш народ сформувався в степовій зоні, звідки й назва головного племені, з якого сформувався наш народ, – «Поляни». Україна була житницею Європи, а раніше – Стародавньої Греції. Ще в V ст. до н. е. Геродот писав: хто хотів поставити Елладу на коліна, запирав Босфор і Дарданелли, припинявся довіз пшениці з Північних колоній, Грецію охоплював голод і вона скорялася. Для українців не вигодувати, а виховати необхідно було свою дитину, щоб виростити її. Харчування вистачало і собі і всьому цивілізованому світові, але в степах ворог просувався безперешкодно й життя було zagrożене кожної хвилини. Тому виростити дитину – значило виховати її.

Чорна сотня і доля Росії

Досі я доволі приблизно уявляв собі, що таке російська чорна сотня. А от для «Нарису історії журналістики Харківської губернії» довелося вперше прочитати теоретичний журнал чорної сотні «Мирный труд» (1902 – 1914). Його редагував професор історико-філологічного факультету Харківського університету Андрій Сергійович Вязігін, який спочатку очолював Харківське відділення «Русского Собрания», потім створив Харківське відділення «Союза Русского народа» і «Союза Архангела Михаила».

Сторінки цього журналу насичені отрутою російського націоналізму: місія Росії завоювати весь світ, просвітити Китай, Індію, Пакистан, Афганістан та увесь мусульманський світ істинами православ'я; головна загроза Росії – іногородці, а серед них передусім – євреї; далі здійснюється галас: у світі відбувається «ожидовление печаты», Горький, Андрєєв «и прочне сожиды» – слабенькі письменники, авторитет яких роздугий «иудействующими газетами»; слід створити фонд для виселення євреїв на їхню історичну батьківщину. Навколо такої ідеології обертаються всі матеріали журналу. Виявляється, що лідери чорної сотні Володимир Пуришкевич, Василь Шульгін – доволі професійні письменники, що вправно володіли художнім словом.

І от я замислююся: російське суспільство в XIX столітті розділене на два протопартійні об'єднання – західників і слов'янофілів. І. С. Нечуй-Левицький в 1871 році навіть назвав свою статтю «Органи російських партій», у якій запропонував огляд російської журналістики того часу.

Першим західником у Росії був Петро Перший, він прагнув «викорінити варварство в Росії варварськими методами» і переорієнтувати Росію на західні цінності. Після декабристського повстання (організованого західниками) в 1830-х роках сформувалася течія слов'янофілів, які проголосили: західництво – помилка, Росія не повинна шукати іншого шляху в історії, ніж той, по якому вона йшла до петровських реформ; гасла її розвитку – самодержавство, православ'я, народність.

У кінці XIX – на початку XX століття на ґрунті західництва виник марксизм, репрезентований у численних соціалістичних течіях: соціал-демократів (більшовиків і меншовиків), соціал-революціонерів, соціал-анархістів. Вони довели країну до революції й громадянської війни, а більшовики, захопивши владу, сімдесят років збиткувалися над величезною імперією й усіма народами, що опинилися в її межах.

У цей же час на ґрунті слов'янофілства виникло чорносотенство, теж у численних течіях «Русского Собрания», «Союза русского народа», «Союза Архангела Михаила». Як «Мирный труд» кохається в творчості О. Хомякова, братів Кірієвських, Аксакових. Ці автори повсякчас цитуються. Їм присвячуються окремі статті, як і явищу слов'янофілства в цілому. Як представники цієї ідеології розглядаються Ф. Достоєвський і навіть О. Потебня, адже він протестує проти космополітизму й захищає національну ідентичність.

Чорносотенці так само довели країну до революції, але програли боротьбу за владу. Довели до революції, тому що врятувати країну міг тільки діалог, взаємні поступки, розв'язання тих пекучих проблем, які перешкоджали країні вільно розвиватися. Чорна сотня вважала ідеалом самодержавство доманіфестівського (до царського маніфесту 17 жовтня 1905 р.) зразка, заперечувала потребу й можливість діалогу. Це була надійна опора царизму для ліквідації слабеньких паростків революції.

У цьому полягає жахіття історичної ситуації: дві головні ідеологічні сили вироджуються, перетворюються на реакційні темні сили історії.

У Росії існувала третя сила (між соціалістами і чорносотенцями) – партія конституційної демократії або партія Народної Свободи (кадети). Вони перемогли на виборах у Першу Державну Думу і сформували в парламенті більшість. Через кілька місяців цар розігнав думу, спираючись саме на чорну сотню. Діалог був зірваний. Росія перетворилася на паровий казан без клапанів, міцності якого вистачило ще не десять років, але

потім сталася жаклива за своїми наслідками катастрофа – вибух казана.

Така Росія – країна, у якій все неблагополучно, усе ненормально, країна крайнощів, відсутності діалогу, де навіть первісно нейтральні ідеології озброюються, обидлюються й набувають руйнівної сили.

Більшовики на мапі Харкова

Якщо подивитися на мапу нашого міста, то можна лише здивуватися від того, хто на ній представлений. Наприклад, наша знаменита фабрика імені Тінякова, якій у народі й назву придумали лагідну (можливо, і не без допомоги більшовицьких ідеологів) «Тіняковка». А хто ж то такий отой Тіняков, чим знаменитий? Читаю книжку «спогадів активних учасників Великої Жовтневої революції» в нашому місті «Харьков в 1917 году» (1957). Помітний співробітник харківської більшовицької преси Д. І. Ерте (справжнє прізвище – Райхштейн) пише про Юфима Дмитровича Тінякова як про людину, яка добре послужила робітничому класу й партії в 1917 році.

«Тіняков, чудовий майстер-кравець, але вічно безробітний через непокірливість своєї вдачі, нічого для нас не писав, але приносив у редакцію масу цікавих відомостей. Він був інвалідом, з викривленим позвонком і хворою ногою, але це не заважало йому побувати за день на трьох, чотирьох мітингах, які були його справжньою стихією. Спираючись на свого нерозлучного цівка, він вибирався на трибуну і виголошував промови експромтом, без папірців, яких, до речі, тоді ні в кого з ораторів зазвичай не було. Більшовики виступали, не маючи заготовлених шпаргалок, говорили від душі, відшукуючи слова в свідомості й серці своєму, гладко-негладко, але звертаючи прямий погляд до слухачів і не ховаючи обличчя в списаних аркушах. Тіняков був невтомним агітатором, говорив нехитромудро, дохідливо. Життєлюбець, веселий, упертий оптиміст, Федя Тіняков (Федя – його партійне ім'я) скрізь був бажаним гостем, поведився по-господарськи, відразу опинявся в центрі уваги.

До революції Ю. Д. Тіняков в партії знали під іменем Некрасова. Царська охрнка в роки першої світової війни вважала його провідною фігурою харківської більшовицької організації. Ю. Д. Тіняков помер, не розкривши усіх своїх здібностей. Він загинув на бойовому посту в Донбасі в кінці січня 1918 року» (с. 134).

Як говорять у таких випадках російські народні казки: «Можна тільки диву даться». Виявляється досить бути безробітним кравцем, інвалідом, видряпуватися на трибуну й критикувати з неї Тимчасовий уряд, лаяти капіталістів, закликати до експропріації експропріаторів, тобто грабунку підприємств, не вміти написати жодної газетної замітки, щоб бути увічненим у власних назвах Харкова.

І такі усі оті Скороходи, Котлови, Тевелеви. У центрі місте є вулиця Данилевського. Я завжди вважав, що це вулиця імені Григорія Петровського Данилевського – видатного російського письменника, автора популярних історичних романів (багато з них – з історії України). Він був родом з Харкова. Але поглянувши на склад Харківського комітету більшовицької партії, я побачив у ньому такого собі Н. Данилевського й подумав, що це йому присвячено назву вулиці.

А що то за Іванов, чие ім'я має вулиця, що з'єднує Сумську й Пушкінську від майдану Свободи? Не розгортайте том енциклопедії з численними Івановими, там його немає. Це теж член того ж більшовицького комітету Ол. Іванов.

А ви думаєте, хто такий Руднєв, на честь якого перейменована Михайлівська (а потім Скобелевська) площа в Харкові? Прапорщик 30-го піхотного полку, який був 1917 р. дислокований у Харкові. Вкравши в начальства ключі від збройового складу, він роздав гвинтівки робітникам, озброївши 1500 чоловік для захисту завоювань революції від капіталістів.

Відзначені на карті Харкова покинуті у ньому напризволяще під час німецької окупації секретар підпільного обкому Іван Іванович Бакулін, член обкому А. М. Китаєнко.

Журналістика і пам'ять

Журналістика – це вічний палімпсест; вона позбавлена генетичної пам'яті, бо надзвичайно слабо в нас вивчена історія журналістики. Власне вся журналістика сприймається як потік буденних тестів, серед яких навіть не передбачається ніким шукати класику. І лише на рівні публіцистики виокремлюються якісь сталі класичні (і то швидше з погляду змісту, а не поетики) надбання.

Але класика є і в інформаційних жанрах, є замітки, кореспонденції, які точно й повно відображають подію, і є такі, які відображають приблизно, поверхово. А в нас немає хрестоматій, посібників, з навчальними вправами. Кожен викладач вчить згідно із своїм досвідом, і навіть кожен студент оволодіває професією самотужки.

«Річ» і «Речь»

Українська мова блискуче демонструє на практиці головну журналістську інтенцію – тотожність слова і світу, ідею, що світ збудований словом, і головну засаду всіх релігій: спочатку було слово і все постало із слова.

В українській мові слово «річ», яке безсумнівно первісно означало «мовлення», «усну мову», втратило свій зв'язок з духовним, мовним світом і перейшло в світ матеріальний і стало позначати предмети і явища об'єктивної реальності.

Якщо взяти до уваги думку (визнану цілком слушною сьогодні) Олександра Потебні про тотожність мови і мислення, то під початковим значенням слова «річ» можна розуміти і думку, і мову, яка цю думку формалізує, і мовлення, яке цю думку дає висловити й почути.

Виходить, що наше стародавнє слово «річ» можна розглядати як аналог старогрецького слова «логос», добре відомого усім освіченим людям, бо воно входить як складник до назв численних наук: «біо-логія», «психо-логія». «Біологія» – це слово (наука) про життя; «психологія» – це слово (наука) про душу і т. д. Цей термін (так вважають) був використаний апостолом Іоанном у його Євангелії, яке й починається словами: «Спочатку було слово». Там у старогрецькій мові й стояло «логос» – багатозначний термін, що означав не просто слово вимовлене, й таке, що позначає просту земну річ, але одночасно й поняття, категорію, науку. Тому саме термін «логос» був узятий як складова частина до назв наук.

А от в українській мові воно стало позначати вже той матеріальний світ, який з «логосу» виник унаслідок його саморозвитку.

В українській мові загалом багато свідчень і про вживання слова «річ» у первісному значенні: «Дозвольте і мені, панове, річ держать», – говорить лисиця в однойменній байці Леоніда Глібова. «На майдані пил спадає, Замовкає річ. Вечір. Ніч», – таку картину української революції створив Павло Тичина у вірші «На майдані». Розсипане це слово в багатьох творах Панаса Мирного.

Не знаю, що мається на увазі під російським словом «стать», в ідіомі «к стати», але українці в цих випадках говорять «до речі», підкреслюючи, що хочуть щось додати до вже мовленого слова. Щось на зразок російського «к слову сказать». А коли людина говорить щось неслухне, то ми відзначаємо, що сказала вона це «недоречно». Навіть базовою мовознавчою категорією ми взяли слово «речення».

Але вже в ХХ столітті з поширенням у філології концепції Михайла Бахтіна про «речевий характер» літературної творчості українська наука мусила вдатися до цілком штучного, як на мене, терміну «мовлення», «мовленнєві особливості» і т. д. Коли я чую такі складні й фонетично неблагозвучні слова від наших мовознавців, то мені так і хочеться запропонувати їм повернутися до використання аналогічних термінів, але поклавши в їх основу стародавнє слов'янське (а отже, і українське) слово «річ».

Світ збудований словом

Нещодавно випадково включив телевизор і потрапив на фільм «Сірано де Бержерак» – екранізацію однойменної драми Едмона Ростана (1897). Проте автор визначив її жанр як «героїчну комедію». За озвучку читався український переклад цього непересічного твору, зроблений Максимом Рильським ще в 1947 році. Я не міг відірватися, бо в головній ролі виступав знаменитий Жерар Депардьє.

І подумалося: чи це не перший твір неоромантизму про могутню силу слова. Навіть не про це, а про те, що світ збудований словом. Ця ідея – одна з центральних у філософії ХХ століття, де виник цілий напрямок – філософія мови, що його головні репрезентанти: Мартін Гайдеггер, Умберто Еко, Жак Дерріда, Поль де Ман. У Ростана, щоправда, йдеться не про фізичний, оречевлений світ, а про світ людських почуттів, який, однак, як стає все більше зрозуміло, об'єктивний так само, як і фізичний світ довкілля.

Сірано закохує Роксану в Крістіана за допомогою своєї поезії, віддаючи йому авторство. Роксана закохується не в красунчика Крістіана, а в слова, якими він про своє кохання говорить. Без цих слів він для неї мумія, ніхто, порожнє місце. А Сірано, який через свою зовнішність, навіть і не сподівається на кохання красуні, насправді завойовує його, воно належить по праву тільки йому. Слово перемагає фізичну красу. Воно перемагає речовий світ, торжествує над ним. Світ речей нічого вартісного не може протиставити світові слова. Стає цілком зрозуміло: світ збудований словом, а фізичний світ – явище другорядне, наслідувальне, несамостійне.

Коли Роксана зрозуміла свою помилку, було вже пізно, Сірано помирав. Перед його смертю вона з'ясувала, що все життя була закохано лише в нього і лише йому зберігала вірність. Чи це не справжнісінька трагедія? Чому автор назвав її комедією, хоч і героїчною? Незрозуміло...

Не можна не звернути увагу, що у п'ятій дії, яка хронологічно припадає на 1655 рік, Сірано приходиться щотижня розповідати своїй коханій Роксані паризькі новини і називає свої повідомлення «газетою». Якщо вірити творові, то його відвідина тривають 15 років, від часу смерті Крістіана в 1640 році. То виходить «La Gazette» Теофраста Рендо мала такий великий вплив і розголос, що власна назва «Газета» вже тоді перетворилося на загальну назву для позначення новинарних повідомлень.

Драма «Сірано де Бержерак» примусила мене іншими очима поглянути на Леся Українку. Тут починається інтрига. За два роки до появи п'єси Едмона Ростана українська поетка опублікувала свою поему «Давня казка» (1895). Твір загалом хрестоматійний. Але якщо в нього був справжній уважний читач, то він не міг не бути прикро вражений її фіналом? Поетка не знає, що робити із своїми героями. Вона не знає, як закінчити сюжет. Пише про те, що «скінчиться давня казка і постане правда нова». (Звичайно ж, треба *нова*, але Леся погано знала українську мову і таких помилок супроти вимови у неї чимало).

Зазвичай, ця поема витлумачується з революційного погляду: слово, мовляв, мусить служити народові. Але насправді поема зовсім про інше, про те, про що й «Сірано де Бержерак» Едмона Ростана – світ збудований словом. Тричі доводить це герой Лесі Українки – безіменний середньовічний поет. Доводить неспростовно. Тому Леся, вичерпавши аргументи й довівши ідею, втратила інтерес до сюжету й покинула його напризволяще. Втратила тому, що далі він був їй непотрібний, нецікавий. Вона вже все сказала.

Це ще один штрих до теми «Українська література на світовому ринку ідей» – мого улюбленого задуму, який я так досі й не реалізував.