

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. І. І. МЕЧНИКОВА
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

В-84
2421

Проблеми сучасного літературо- знавства

Збірник наукових праць

Випуск 3

ОДЕСА
«МАЯК»
1999

ББК 83я43

П78

УДК 82.09

У збірнику публікуються наукові праці, присвячені дослідженню багатьох проблем сучасного літературознавства.

Для викладачів вищих та середніх навчальних закладів, аспірантів, студентів-філологів, усіх, кого цікавлять проблеми сучасного літературознавства.

Редакційна колегія:

Шляхова Н. М., доктор філологічних наук, професор (ОДУ) — відповідальний редактор

Сивокінь Г. М., доктор філологічних наук, професор (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України)

Шпильова О. В., доктор філологічних наук, провідний науковий співпрацівник (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України)

Слюсар А. О., доктор філологічних наук, професор (ОДУ)

Фашенко В. В., доктор філологічних наук, професор (ОДУ)

Прісовський Є. М., доктор філологічних наук, професор (ОДУ)

Мейзерська Т. С., доктор філологічних наук, професор (ОДУ)

Чорноіваненко Є. М., кандидат філологічних наук, доцент (ОДУ)

— заступник відповідального редактора

Александров О. В., кандидат філологічних наук, доцент (ОДУ) — відповідальний секретар

Друкується за ухвалою Вченої Ради

Одеського державного університету ім. І. І. Мечникова

П 4603010000 — 015 Без огляд.

217 — 99

ISBN 966-587-018-1

© Видавництво «Маяк», 1999.

© О. Д. Олещенко, комп'ютерне оформлення обкладинки, 1999.

Зміст

Проблеми теорії літератури

Шляхова Н. М. Психологічні основи художності.....	5
Фашенко В. В. Про діалогічне дослідження літератури.....	18
Чорноіваненко Є. М. Развитие изобразительного начала в литературе светско-риторического типа.....	24
Нарівська В. Д. «Земля» Олександра Довженка в контексті артистично-ігрової стратегії.....	37
Заверталюк Н. І. Символ як поетичний код вираження художнього світобачення в романі «Чотири шаблі» Ю. Яновського.....	52
Буханенко О. Д. Розквіт роману в українській літературі 30-х років XX ст.: закономірність чи парадокс?.....	61
Пасісниченко Г. М. Митець і фантазування (деякі аспекти художнього узагальнення в «Зачарованій Десні» О. Довженка).....	70
Соловей Е. С. Проблема автентичного буття і поезія Василя Стуса.....	79

Література в колі інших видів мистецтва

Майстренко М. І. Антична тематика в малярських творах Шевченка часів заслання.....	94
Силантьєва В. И. Переходные периоды в искусстве: вопросы синтеза и синкретизма форм.....	99

Літературна класика: сучасний погляд

Александров О. В. Сказання про Бориса і Гліба та ритуал.....	108
Слюсар А. А. Время в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина.....	120
Русняк И. А. Мифологическое пространство романа Достоевского «Братья Карамазовы».....	132

Художній досвід XX століття

Синявська Л. І. Концепція особистості в драматургії Володимира Винниченка та Лесі Українки (до постановки проблеми).....	150
---	-----

Авксентьева Г. А. Імпресіоністичне образотворення М. Коцюбинського та О. Гончара.....	164
Королева Н. Л. Неофіційні види антропонимів в художественном тексті произведений А. И. Куприна.....	169
Глиняна Л. О. Алгоритична проза І. Липи: параметри духовності	181
Вдовиченко Н. В. Модерністський реалізм повісті М. Яцківа «Танець тіней».....	187
Тіщенко Ю. В. Роман «Біла гвардія» М. Булгакова у контексті інших літератур	197
Бакула А. Автотематизм у польському післявоєнному романі.....	205
Снодарець В. І. Совість національної самосвідомості (про «хімерну» прозу Григора Тютюника).....	212
Саєнко В. П., Дамитрова Н. П. Поетика композиції історичного роману Миколи Вінграновського «Наливайко».....	218
Борцова Т. Міфосновидна поетика прози Вал. Шевчука.....	248
Шевченко Т. М. Своєрідність імен героїв у романі Л. Кононовича «Я, зомбі».....	257
Автори статей.....	270

Проблеми теорії літератури

Н. М. Шляхова

Світлій пам'яті Г. А. В'ЯЗОВСЬКОГО

ПСИХОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ХУДОЖНОСТІ

У пошуках відповіді на «примітивне» питання «що таке мистецтво» Богдан-Ігор Антонич висловив припущення: «мистецькі форми кожної епохи є неповторні, а одночасно художні закони всіх часів до себе подібні» [1, 474]. З'ясування природи естетичного творчого начала, дослідження універсальності процесів появи оригінальних художніх форм – такими є фундаментальні засади психологічної методології в літературознавстві. Поділяючи антоничеве застереження, що мистецтво (а відтак і науку про нього – Н. Ш.) творять одиниці, а не напрями, спробуємо простежити безпосередньо авторські та інтертекстуальні міркування окремих представників мистецької та наукової сфери, аби з'ясувати наявність і концептуальну своєрідність вітчизняної думки про психологічну сутність поетичної творчості.

Психологічний підхід до художньої образності вперше набуває ознак системності у психолінгвістичній теорії О. Потебні. Художню літературу він розумів передовсім і головним чином «як певний спосіб мислення і пізнання» [2, 149].

Поділяючи аристотелевську думку про пізнавальне призначення мистецтва, український вчений уточнював його міметичний характер: «мистецтво не є безпосереднє відображення природи в душі, а певне видозмінювання цього відображення» [2, 30]. І це видозмінювання (наслідувальне наслідування) завдячує суб'єктивним факторам – «між твором мистецтва і природою стоїть думка людини» [2, 30].

Одна з фундаментальних засад системи мислення О. Потебні – це ідея автора як творця мистецтва і водночас власного «я» митця («поетичний твір є перш за все справа душі самого автора, є робота над його власним розвитком» [2, 129]). За влучним спостереженням І. Дзюби, однією з найважливіших думок Потебні є думка про те, що літературний твір виникає як акт самоусвідомлення творця (твір є «відповіддю на питання, що таке я»), як робота власного розвитку і самовдосконалення («творення образу є завершенням певного періоду розвитку душевного життя»). Погляди Потебні на мистецтво як на «орган самосвідомості» сформовані передовсім вітчизняною культурологічною спадщиною, а також переосмисленими в її контексті здобутками західноєвропейського Відродження, зокрема сповідуваними К. Транквіліоном-Ставро-вещким та Г. Скворородою ідеями самопізнання, морального самовдосконалення, «спорідненої» праці як умови виконання свого земного призначення. Розуміння Потебнею творчої праці як процесу об'єктизації «первісних даних душевного життя», а самого твору як «справи душі митця» засвідчує приналежність вченого до кордоцентричної традиції української культури, а точніше до символіко-антропоцентричного напрямку «філософії серця». Відлуння ідей потебнянської концепції словесної творчості згодом стали відчутними в працях європейських мислителів, особіно, К. Ясперса, Г. Гуссерля, М. Гайдеггера. При цьому слід уточнити таке: якщо потебнянська концепція поезики та естетики слова має багато спільного з багатьма філософськими ідеями ХХ ст., то його теорія автора принципово відрізняється від модерних тенденцій розуміння суб'єктивності, зокрема від екзистенціальних концепцій та феноменологічних ідей, за якими митці є передовсім посланцями богів. Поети, за М. Гайдеггером, то смертні, які «відчувають слід минулих богів», продовжують «йти тим слідом» [7, 182]. Виявляючи «високий інтерес» до особи митця, визнаючи винятково суб'єктивний характер творчого процесу, Потебня не вважав художнє мислення винятковим, стверджуючи, що «діяльність поета є робота думки до певної міри дуже подібна до думки наукової» [3, 122]. І сама душа поета являла для Потебні високий інтерес своєю подібністю «нашій душі», душі читача. «Винятковість» особи митця вчений

вбачав лише в тому, що в ній більшою мірою сконцентровані ті елементи, якими володіє і сприймає його твору. Не в богоподібності, а в спорідненості з публікою вбачав Потебня сутність поета, визнаючи разом з тим властиву йому пророчу силу, більше, ніж у звичайного смертного осявання», наслідком чого є поява водночас цілого ряду типів, які не лише були прототипами, реальними попередитвореними уявою митця, але й таких, що виникли завдяки художнім типам [2, 118]. Це гіпотетичне припущення вченого має своє підтвердження в творчій практиці. Так, зокрема, Вал. Шевчук, зізнавшись в тому, що він любить протопізувати сучасну прозу, тобто брати історію конкретної людини і на основі цієї «моделі» проектувати майбутнє художнього персонажа, засвідчив: «І от дуже часто в майбутньому житті прототипів насправді відбувається те, що я домислив... І в деяких випадках мене навіть переймав жак» [4].

Та якщо започаткований О. Потебнею «лінгвістичний поворот» (М. Зубрицька) у філософії і теорії літератури ХХ ст. помічено і визнано науковим світом, то внесок вченого у розгадку потаємності процесу появи мистецького феномена ще не став предметом серйозного наукового дослідження. Не обожнював творчої праці митця й І. Франко, доводячи, що «поет в значній мірі чинить те саме, що природо» [5, 107]. Навіть коли митець фантазує, вигадує щось неймовірне і неправдоподібне, нічого дивного в цьому Франко не вбачав, пояснюючи примхливість «писательської методи» психофізіологічними закономірностями сонних візій, сновидінь. Це, ясна річ, не є відкриттям Франка – подібність художньої творчості із сновидіннями помітили задовго до нього і це питання залишається актуальним і в кінці ХХ ст. То чи сказав з цього приводу український філософ своє власне слово?

Нагадаємо, засновник психоаналізу, а відтак і психоаналітичної критики З. Фрейд 6 грудня 1906 року виголосив доповідь «Поет і фантазування», в якій не оминув питання «стосунку фантазії до сну». Подібність фантазування, які Фрейд називав «снами-серед-білого-дня-мріями» до сновидінь базується на тому, що рушійними силами і фантазій і снів є невдоволені бажання, зокрема такі, яких людина соромиться, які мусить приховувати сама від себе

рійського вченого кожна окрема «фантазія — це, з одного боку, ...коректура невдоволеної дійсності», а з іншого «передумова неврозу чи психозу» [6, 87], то Франко «увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії» побачив у здатності митця легко асоціювати ідеї, комбінувати такі образи, «які в звичайній уяві тільки з трудом можна звести докупи» [5, 112]. Франкова концепція психології творчості розходиться з психоаналітичною теорією мистецтва і у визнанні за сонною фантазією не тільки репродуктивної, але й творчої здатності: «вона потрапить уявити нам такі образи, такі сцени і ситуації, яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали» [5, 111]. Йдеться отже не про творення з нічого, а про ту чудодійну здатність свідомості, яка «є здобутком довгого досвіду поколінь і кожного особника». Власну думку про «сю загадку сторону поетичної творчості» Франко підтверджує посиланням на міркування М. Дессуара про «подвійне «я» і у процесі коментування тези вченого про верхню і нижню свідомість приходить до самостійних висновків щодо дії в художній творчості «великого закону непропащої сили» (щось подібне мало місце і в науковій практиці Потебні, — у процесі тлумачень ідей Вільгельма Гумбольта він зробив власні відкриття, чимало з яких і досі не мають авторських прав).

Франкові ідеї та концепції психології творчості мають прямий перегук з теорією архетипів та колективної підсвідомості швейцарського психолога К. Юнга. Подібно до франкової настанови щодо «роздивлювання» естетичних основ поезії з урахуванням загальнопсихологічних основ, які мають рішучий вплив на процес поетичної творчості, Юнг у 1 половині XX ст. зауважує, що «теорія мистецтва і психологія потребуватимуть підтримки одна одної, і їхні принципи не будуть взаємно знищуватися» [7, 95]. Подібність вступних «уваг» трактату Франка «Із секретів поетичної творчості» та статті Юнга «Психологія та поезія» простежуються і в подальших міркуваннях вчених. Так, у запропонованому Юнгом принципі поділу художньої творчості на два види — психологічний та візіонерський — залежності від первинної природи зображеного (справжність життєвого матеріалу чи загадковість візіонерського переживання) чітко просвічують визначені Франком критерії

життєвого матеріалу чи загадковість візіонерського переживання) чітко просвічують визначені Франком критерії розмежування снів аналітичних і символічних психологічною основою перших є життєві враження, другі породжені афектами, чуттями, пристрастями). Проте ці дві точки зору, ясна річ, не зливаються. Український вчений-митець намагається простежити зв'язок символіки сонних привидів з психологічним станом людини і в цій здатності свідомості до символізування побачити одну з головних характерних прикмет поетичної фантазії. На думку швейцарського психолога те, що «з'являється у візії, є образом колективного підсвідомого» [7, 101].

Думки Франка про творчу лабораторію генія, про еруптивну силу «вітхнення» як критерій оцінки правдивості поетичного таланту багато в чому подібні до естетики Канта, проте до подібних з німецьким філософом-ідеалістом висновків український мислитель прийшов абсолютно самостійним шляхом, спираючись на науковий експеримент, власну геніальну інтуїцію та інтроспекцію [8, 89]. Франкові висновки про «глибоку верству психічного життя», де залягає «нестемпльоване золото поезії», зіперті на показання «першорядних свідків» та власні перцепції, що й дало йому можливість створити зовсім нову для свого часу теорію творчого процесу [9, 22], і в такий спосіб засвідчити «блискучий злет української філософсько-естетичної та художньої думки кінця XIX ст.» [8, 92].

У франковій концепції творчого процесу відчутний подальший розвиток ніцшеніанських ідей аполонівського та діонісійського типу митця. Справжній поет керується в акті творення, наголошував український вчений, власним могутнім чуттям і геніальною інтуїцією, він володіє «несвідомим майстерством». «Поет-дилетант» — це той, хто «творить розумом». Перевагу несвідомого в творчому процесі і пропонував Франко обрати за критерій розрізнення творів правдивих, вроджених поетів, які є наслідком правдивого «вітхнення» і творів, «де є холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм» [5, 96]. Та, на жаль, думки Франка про психологічне зумовлення художності на тривалий час були вилучені з науки, а між тим вони «допомогли б розкрити в українській літературі її філогенетичні корені, а тим самим її глибинну унікаль-

ність і водночас спорідненість з іншими європейськими літературами» [10, 58].

Цікаву інтерпретацію франкова типологічна характеристика особи митця знайшла в літературно-критичній творчості Євгена Маланюка. У теоретичній розвідці «Думки про мистецтво» поет висловив власний погляд на незбагненну загадковість мистецького хисту і його типологічну диференціацію. «Талант – явище раціональне, він є силою формічною (техніка). Геній – явище ірраціональне і є силою динамічною, стихійною (дух)» [11, 61]. В дусі франкового застереження щодо гармонії «еруптивної сили вітхнення» з холодною силою розуму як прикметної ознаки справжніх велетнів слова (до яких, нагадаємо, Франко відніс Гомера, Софокла, Данте, Шекспіра, Гете), Є. Маланюк осмислює взаємозалежність геніальності і талановитості, від чого значною мірою залежить здійснення генія і його визнання людством. «Геній з адекватним своїй геніальності талантом приймається людством одразу» [11, 62]. До «самотніх в натовпі» слабо «озброєних талантом» геніїв Маланюк відніс Чюрльоніса, Схрябіна і Сковороду.

Подібно до франкового визнання інтуїтивної природи словесної образності Є. Маланюк допускає автономність мово-мислення поета, слово для нього є проявом живої, творчо-смислової стихії, зерно, з якого проростає колос. Літературність літератури досягається, за Маланюком, не в процесі прагматичного слововикористання, вона є наслідком сакральної природи слова, «яке виділяє з себе зміст» [11, 64]. Уявлення про смислопороджуючу здатність мовлення близьке новоромантичній концепції словесної творчості, яка, за визнанням Т. Гундорової, «не тотожна символістському містичному розумінню мови, співвіднесеної з містерією словоназивання, з таїною означування і умовчування» [12, 250].

Як дослідник Маланюк піддає сумніву саму можливість розкриття секретів творчості («даремне шукати законів творчості»), а як творець відкриває завісу над актом словесної об'єктивації авторської свідомості, завіси над самим механізмом перекладу з «позарозумової» мови поета на «загально вживану мову його нації». За умови, коли цей процес відбувається гармонійно, тобто «напруження почувань» реалізується у відповідному слові, «твір відзна-

чається досконалістю», «класичністю», «талановитістю». Диспропорція між силою ліричного напруження поета і засобами словесного вираження призводить до «кострубатості», дисонансу форми і змісту.

З визнанням смислопороджуючої природи слова пов'язана і думка Є. Маланюка про «натхненність, естетичність, пророчесвенність поезії», спілкування з якою передбачає наявність єдиного комунікативного простору, який би об'єднав воедино автора, твір і читача. Відсутність сприятливої комунікативної атмосфери шкодить проявленню смислу слова-образу, а самі літературні твори «будуть завжди по той бік їх розуміння».

До прикметних ознак психологічних студій в українському літературознавстві слід передовсім віднести той факт, що дослідники не обмежувалися з'ясуванням «психологічних засновків творчої людини» (Юнг) – увага зосереджувалася головним чином на формах об'єктивації самої естетико-художньої субстанції творчості, на способах естетичного моделювання. Схвалюючи індуктивну методiku Аристотеля, який, за словами Франка, до сформулювання правил доходив, простудіювавши багато творів даної категорії» [5, 73], українські мислителі уточнювали і доповнювали тезу грецького філософа щодо наслідувальної, міметичної природи мистецтва. З явним полемічним пафосом Б. – І. Антонич стверджував: «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність» [1, 468]. Українському поету-міфотворцеві духовно ближчим був платонівський «мистецький ідеалізм». «Митець будує твір виключно з власних уявлень», стверджував Антонич і далі категоризм своєї думки пом'якшує («але створити щось із нічого не можна») розкриттям самої структури окремих ланок, з яких і складається процес народження поетичної реальності. «Уявлення постають на основі вражень, вражіння мусять мати спонуки, вони є витвором нервів під впливом зовнішньої дійсності» [1, 47]. До подібного висновку і майже в той же час прийшов і російський філософ О. Лосев. Осмислюючи естетичний модус художньої форми, він застерігав: «Сама по собі предметність не є завданням мис-

тецтва. Завдання мистецтва – дати вираження предметності» [13, 76].

Прикро, але «Думки про мистецтво» Є. Маланюка і літературно-критичні статті Богдана-Ігоря Антонича, як і праці про естетичну свідомість О. Лосева не вписувалися в ідеологічний шаблон радянської науки і аж до 90-х років вони приховувалися від читача. Абсолютизація ленінської теорії відображення, нівелювання особистості в умовах тоталітаризму, відсутність відповідної філософської культури на довгі десятиліття загальмували вивчення законів художньої творчості в Україні. Нещастям для українського літературознавства назвав І. Фізер те, що «теорії Потебні і Франка були вилучені з діапазону теоретичного дослідження літератури» [10, 53]. Про непоправні втрати від нездійснення накресленого у 20-ті роки О. Білецьким грандіозного плану створення нової науки про літературу як мистецтво слова «у душі Потебні» йдеться у статті І. Дзюби «Білецький і Потебня» [14].

Лише з середини ХХ ст. психологічна концепція літератури починає відроджуватися. До представників психологізму в теорії літератури цього періоду слід передовсім віднести Г. В'язовського. Відчуваючи потребу вироблення нової методики, «яка б дозволила гуманітаріям сміливо оперувати новими поняттями і критеріями», вчений бачив вихід у творчій співдружності літературознавства з іншими науками. Залученням досягнень філософії, психології та фізіології до з'ясування секретів поетичної творчості Г. В'язовський творчо продовжив започатковану свого часу Іваном Франком далекоюсягну (а тому й сьогодні актуальну) ідею комплексного вивчення природи і специфіки мистецтва.

Своє зацікавлення закономірностями і специфікою творчої праці митця Г. А. В'язовський пояснював потребою прокласти для «масового читача шляхи до «таємниць» мистецтва, творчої роботи митців і тим самим вивільнювати «приховані» резерви ідейно-естетичного, пізнавального і виховного впливу художнього слова на значну частину читачької аудиторії» [15, 7]. Звернувшись до витоків самого процесу появи дива, яким є і яким не є мистецтво, бо воно, як і наука, є наслідком людської творчості, вчений зосереджується на з'ясуванні особливостей творчого

мислення письменника (саме творчого, а не художнього, уточнював, бо при такому, другому, словосполученні втрачається ознака його творчого характеру).

«Попередні зауваження» у вступній частині книги «Творче мислення письменника» засвідчують глибоке (і болюче) усвідомлення автором складності предмета дослідження: «Почнемо з того, що кожен письменник творчо мислить по-своєму» [15, 7]. Та й сама оця індивідуальна самотність, міркує далі вчений, не є статичною – вона змінюється, розвивається, вдосконалюється, «бо істинна творчість не терпить ніяких трафаретів, штампів». До того ж саме мислення письменника за всієї самотності має всезагальні закономірності, характеризується багатьма спільними для всіх творчих людей рисами. Не міг не зважати дослідник психології творчості й на поширену думку про емоційність художнього мислення та безпристрасність наукового пошуку істини, а відтак і зіткнувся з необхідністю бодай у загальних рисах з'ясувати психофізіологічну та гносеологічну сутність творчого мислення письменника, простежити етапи цього складного виду людської діяльності.

Усвідомлюючи умовність поділу творчого процесу на етапи, Г. А. В'язовський, з метою виявлення специфіки і значення наукового та художнього пошуку істини, зосереджує увагу на своєрідності живого споглядання, спостереженні, виношуванні і здійсненні задуму митцем. При цьому він залучає дані експериментальної та теоретичної психології, свідчення митців і вчених, художні й наукові тексти. Все це робить доказовим та обґрунтованим його висновок про те, що творче мислення письменника вже на етапі збирання життєвого матеріалу, безпосереднього пізнання дійсності набуває властивих йому прикмет. Сам дослідник, мислячи творчо-аналітично, повсякчас прагне уникнути спрощення, однозначних суджень, а отож і вдається до уточнень-зауважень типу: «було б грубою помилкою вважати, що спочатку автор збирає, накопичує враження життя..., а потім ...починає обдумувати, аналізувати. Ні, він творчо мислить і під час «живого споглядання» [15, 50].

Роздуми про своєрідність наукової і художньої творчості ґрунтуються на визнанні пізнавальної сутності мистецтва. «Від життя до художнього твору» – ключова тема наукових

інтересів Г. А. В'язовського, а тому є всі підстави віднести його до тієї більшості літературознавців, для яких література «продовжує бути міметичним інструментом, який відображає, передає, має ідеї, сюжети, теми, зміст і т.д.» (Соломія Павличко) [16, 48]. Та на відміну від молодих, «бистрих розумом і тяжко ерудових» (Михайлина Коцюбинська) інтерпретаторів художнього тексту, думка професора В'язовського відзначалася амбівалентністю – вона не була зорієнтована на однозначну систему оцінок. Замислюючись над тим, як же здійснюється пізнання дійсності, «як письменники читають книгу життя», вчений повсякчас наголошує: «...збираючи і попередньо вивчаючи життєвий матеріал, письменник уже так чи інакше починає творити» [15, 55]. Таким чином, визначаючи міметичний характер мистецтва, він розглядає сам принцип досягнення правдоподібності як акт виключно творчий.

Крізь усі міркування Г. В'язовського про художню творчість проходить думка про провідну тенденцію художнього мислення митця – органічну сполуку в ньому емоційного, раціонального, завдяки чому в художньому творі «думка стає чуттєво вираженою, почуття набуває розумової визначеності». І в цьому, особіно, творча оригінальність наукової концепції Г. А. В'язовського. Досі дослідники психології художньої творчості наголошували переважно на специфічності – художності, образності, емоційності мислення письменника. Свого часу Г. Ключек назвав «дуже неординарним» висновок професора В'язовського про те, що «джерелом творчого мислення письменника є об'єктивна, існуюча незалежно від нас, дійсність». Цим твердженням вчений аж ніяк не міметизував літератури, він був свідомий того, що творення окремих образів, злиття їх в художню єдність – твір – процес надзвичайно складний, «індивідуально своєрідний, інтимний процес творчого мислення». І все ж, керуючись науковими фактами та власним естетичним чуттям, доводив: твердження «письменник мислить образами» – однобоке, неповне. «Ні, він мислить так, як і всі люди» [16, 72]. Поділяючи Франкову думку про потребу митця у «яснім і твердому науковому методі», Г. А. В'язовський уточнював: Справа лише в тім, що справжній митець обдарований

здібністю бачити свою мисль в живій плоті живого життя» [16, 73].

Психофізіологічна таємниця «живої плоти» мистецтва повсякчас активізувала творчу думку дослідника, скеровуючи його увагу до асоціації, «яка й становить собою серцевину художнього образу». І він «на очах у читача» простежує складність, більше того – примхливість асоціативного характеру естетичного освоєння дійсності. У процесі аналізу способів утілення асоціативного характеру естетичного освоєння дійсності в образну систему художнього твору Г. А. В'язовський відстоює право митця на самотність, бо ж робить він це не для того, аби похизуватися перед читачем, – «він так бачить, так розуміє, так переживає, так зображає і виражає зображене» [16, 23]. Проте образотворча сила асоціацій, застерігав дослідник, не лише в їх оригінальності, а в різноманітності, новизні, несподіваності і, певна річ, у переконливості. Вчений із властивим йому почуттям такту радив письменникам уникати асоціацій-ребусів, асоціацій-штампів, виховувати в собі культуру сприйняття. Актуальними й для наших днів є його міркування про появу в літературі ХХ ст. згущеної, ускладненої асоціативності. Розглядаючи асоціації як явище соціально-історичне і розуміючи, що складні асоціації породжені змінами в усіх сферах життя, яке також стало непростим, вчений-філолог уникав категоричної оцінки «густо – і ускладнено-асоціативних творів», покладаючись на випробування часом: «вітер історії полову відвіє, а людям на добро залишається чисті зерна творчих здобутків митців» [16, 63].

Науково перспективними для з'ясування родових способів словесно-образного відтворення, вивчення індивідуального стилю митця, характеротворчих можливостей літератури є помічені Г. А. В'язовським відмінності між семантикою та функціями асоціацій автора і персонажів у структурі епічного твору. Збагачуючи традиційну літературознавчу методику різними способами вивчення таємниць мистецтва, він залишався філологом, заглибленим в естетику словесної творчості. Інтерес до автора-творця, автора-людини спонукає дослідника зосередитися на авторській суб'єктивності в художньому творі, а відтак і на спів-

відносності зображеного із зображуваним, що неможливе без детального осмислення категорії художнього образу. Послідовно доводячи, що образне мислення письменника немислиме без понятійного, «воно є і аналітичним, абстрактно-логічним», Г. А. В'язовський і художній образ – наслідок, продукт творчої праці – розглядає як сполуку образної конкретики з абстрактно-логічним фактором. У здатності художнього образу цілісно вбирати в себе одиничне і загальне, абстрактне і конкретне вчений вбачає сутність пізнавальних можливостей мистецтва, яке не наслідуює життєвих явищ, а відтворює їх вибірково, так, щоб «у деталі висвічувалася сутність, в малому – велике, а в незначному – значне і значуще» [17, 151].

У прямому зв'язку з аналізом творчого мислення письменника, розглядом способів об'єктивації авторської суб'єктивності у тексті твору звертається Г. А. В'язовський до художнього узагальнення як одного чи не головніших принципів образотворення. Оригінальність же наукової концепції Г. А. В'язовського в тому, що він убачав специфічність наукового і художнього узагальнення не в домінуючій ролі загального чи окремого, а в процесі їх взаємкоригування, у розмаїтті принципів поєднання конкретно-образного і абстрактного.

Ми навели деякі думки про психологічні основи художності відомих представників української літератури і науки про неї. Та, як казав О. Білецький, інтерес до окремих людських особистостей та їхньої прикметності навряд чи коли зникне зовсім, «проте паралельно з ним живе і зростає інтерес до вивчення тих особливостей творчості одиниць, котрі зв'язують їх у групи і школи, які роблять їх виразниками певних художніх напрямків» [18, 296]. Про школи, напрями і течії в українській науці про літературу йдеться у монографії М. Наєнка «Українське літературознавство» (1997), доповіді Г. Вєрвеса на ХП Міжнародному з'їзді славістів «Іван Франко і європейські літературознавці та фольклористичні школи його доби» (1998). Публікації цих праць, як і згадуваної статті Івана Дзюби дають підстави сподіватися активізації психологічних студій в сучасному літературознавстві.

1. *Антонич Богдан-Ігор*. Національне мистецтво// Антонич Богдан-Ігор. Твори. – К., 1998. – С. 467-476.
2. *Потебня А.* Теоретическая поэтика. – М., 1990. – 344 с.
3. *Гайдеггер М.* Навіщо поети// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – С. 180-198.
4. Мистецький лад диктує закони... //Літ. Україна. – 1998, 24 вересня.
5. *Франко*. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969. – 189с.
6. *Фройд З.* Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996. – С. 83-91.
7. *Юнг К., Нойман Э.* Психоанализ и искусство. Ваклер, 1996. – 296 с.
8. *Мейзерська Т.* До проблеми естетичних антиномій Франка. Франко і Кант// Історико-літературний журнал. – 1997. – №3. – С. 88-98.
9. *Адельгейм Є.* Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості// Франко Іван. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969. – С. 3-64.
10. *Фізер І.* Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури// Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 53-60.
11. *Маланюк Є.* Думки про мистецтво// Слово і час. – 1993. – № 6. – С. 60-66.
12. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – С. 297.
13. *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы. – М., 1995. – С. 5-296.
14. *Дзюба І. Білецький і Потебня*// Слово і час. – 1994. – №11-12. – С. 9-16.
15. *В'язовський Г. А.* Творче мислення письменника. – К., 1982. – 335 с.
16. *В'язовський Г. А.* Орбіти художнього слова. – Одеса, 1969. – 220 с.
17. *В'язовський Г. А.* Світ художньої літератури. – К., 1987. – 252 с.
18. *Білецький О. В* мастерской художника слова// Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. – Т. 3. – К., 1966. – С. 274-442.

ПРО ДІАЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

Є дві основні історії літератур: переважно описова, наприклад, М. Грушевського чи С. Єфремова, і переважно концептуальна, до якої відносимо працю Д. Чижевського чи багатотомники Інституту літератури ім. Т. Шевченка. Перша прагне повноти фактів у просторі і часі. Друга – у часі й просторі відбирає факти (і часто зумисне) заради певної ідеї або цю ідею (що, безперечно, ближче до істини) вилущує із мережки послідовних фактів. Прагнучи об'єктивності, обидві – і в цьому парадокс – якоюсь мірою грішать проти правди. Перша – менше, якщо прагне зусібіч оглянути художні явища. Друга – більше, особливо тоді, коли ігнорує невідповідні обраній ідеї літературні феномени, полишаючи поза увагою їхні «розмови» між собою, у яких тільки й можна вловити момент істини.

Художнє пізнання світу, за М. Бахтіним («До методології літературознавства»), є явищем **діалогічним**, оскільки митець звертається не до мертвої природи, а до живих особистостей та олюдненої дійсності. На поставлені їм питання вони щось відповідають, їхні відповіді породжують нові питання – і так до безконечності. Протягом віків красне письменство зберігає в собі різноманітні структури розмов і бесід людських поколінь у пошуках добра й краси.

Створений словом світ людини досліджується літературознавством теж **діалогічно**, а не монологічно, як у природничих науках, де більше важить точність значень, а не полісемія смислів буття. Історія літератури постає як діалог текстів різних письменників – близьких і дуже далеких, а також як розмова між собою творів одного митця, в хронологічній мережці яких можна віднайти певні щаблі до істини або відступи від неї.

Розвиваючись у різних соціокультурних умовах, особливо тоді, коли імперсько-шовіністичні правителі прагнули асимілювати українську націю, українська література ХХ віку на всіх континентах зберігала й утверджувала її

суверенний дух. Для національно свідомих митців питання стояло не тільки про те, **якою** має бути рідна література, а головним чином – **бути їй чи не бути** серед духовних скарбів інших народів, оскільки українське слово, як і в попередні віки, витіснялося тоталітарними режимами із високих сфер побутування на примітивно-домашню периферію.

Українська література, як й інші літератури світу, шукала правди, добра й краси з різних ідейно-моральних та естетичних позицій. Митці, котрі прийняли радянську владу, відбирали для відображення й поцінування із життя те, що їй підносило. Вигнані більшовиками на чужину – те, що їй заперечувало. І були треті (найчастіше вони, кажучи словами В. Винниченка, перебували «між двох сил»), які прагнули віднайти правду і неправду по обидва боки барикад.

У художньому творі правда – не просто правильність чи очевидність, а прекрасне сяйво, що виникає внаслідок діалогічності всіх елементів його структури (М. Гайдеггер).

Буття – це безконечний, невичерпний космос суперечностей – універсальних і конкретних, видимих і невидимих. Та коли людина починає їх осягати, вводячи момент оцінки, вона часто не помічає того, що виринає із надпротистоянь і зіткнень – феномена просвітлення. Це вічна драма пізнання й самопізнання, в тому числі й художнього.

Митець наближається до істини тим ближче, чим ширші його загальнолюдські ідеали, чим глибша наповненість його підходів до життя й літератури глибинами психологізму та історизму.

Як тип, як художня система уявлень про світ і людину, українська література ХХ віку належить, після Давнини й Середньовіччя, до Нового часу, точніше – до Новітнього. Тобто вона будується на естетичних засадах, хоча в значній своїй частині послуговувалася, особливо в 30-50-ті роки, поцінувальними постулатами дидактично-риторичної літератури минулих століть.

Характерними ознаками Новітньої української літератури є:

1. Широкий спектр розумінь і тлумачень прекрасного і потворного.

2. Дивовижне переплетіння стильових і жанрових тенденцій у прагненні художнього синтезу.

3. Надмірна політична заангажованість письменників.

4. Катастрофічне звуження кола талановитих майстрів і їхніх творчих можливостей внаслідок жажливих фізичних репресій та ідеологічного терору.

Перша третина ХХ століття давала митцям надію на розмаїту суверенну творчість. Наступні ж десятиріччя її вбивали, а вона знову оживала то в роки другої світової війни, то в художніх злетах «шістдесятників», то (не без парадоксального самокатування) в «новій хвилі» сучасної прози та поезії.

Підґрунтям естетичних розрізень і сходжень були різні суб'єктивні та об'єктивні концепції людини в світі. Вони закорінювалися в реальності, в «голосах життя людського» (М. Рильський), а також значною мірою залежали від індивідуального досвіду, власних умонастроїв письменників – то радісних, то сумно-болісних.

В умовах роззачхнутої людської свідомості внаслідок двох світових воєн, революцій, голодомору, соціальних і національно-визвольних рухів одні митці вловлювали в житті одне, інші – інше. Коли брати не малі відрізки часу, а ціле століття, то в літературі варто вирізнити – із діалектичними взаємопереходами і несподіваними поєднаннями – два погляди на людину: в шаленому світі вона може **все** або не може **нічого**. Між цими крайнощами постають варіації: не завжди особистість реалізує себе повно; долаючи безсилля, аби зберегти себе, вона може, якщо не піднятися, то хоча б дорівнятися обставинам. Як творець добра – вона прекрасна. Як руйнач – потворна.

Ці погляди своєрідно реалізувалися в різних творчих методах, напрямках, стильових течіях і тенденціях, які то змагалися між собою, то доповнювали одне одного, **діалогічно** перегукуючись у творчій еволюції талановитих митців, які часто виступали як естетичні кентаври: неореаліст В. Стефаник ставав експресіоністом, неоромантик М. Хвильовий – імпресіоністом...

Ймовірно, що з минулого століття у наш вік перейшли. оновившись, збагатившись самотутніми барвами, два творчі методи, котрі доцільно позначити термінами «неороман-

тизм» і «неореалізм». І виникли два нові – «неокласицизм» і «соціалістичний реалізм». Окрім того, у межах цих методів і між ними існували, поруч із своїми, корінними, такі стильові течії і тенденції, як імпресіонізм, експресіонізм, символізм, футуризм, які можна віднести до авангардизму, що в кінці століття перетворився в неоавангардизм. Причому у своїх підходах до відображення життя митці не залишалися непорушними: вони – вільно чи під тиском вимог часу – переходили від одного методу до іншого, випробували свій хист у модерних формах узагальнення. Але у більшості з них залишилась домінанта, за якою ми й відносимо їх до неоромантиків чи неокласиків, до неореалістів чи імпресіоністів.

Протягом ХХ століття в українській літературі значне місце посідав неоромантизм, представлений такими постатями, як Леся Українка, І. Кочерга, В. Еллан, В. Чумак, В. Сосюра, М. Хвильовий, Ю. Яновський, О. Довженко, Є. Маланюк, Олена Теліга, О. Гончар, А. Малишко, Д. Павличко, В. Симоненко, В. Стус. Це творчий метод, який ґрунтується на досягненні незвичайного у різноманітних обставинах. На відміну від класичного романтизму, він не протиставляє героя ворожому безликому натовпу, а в кожній людині цінує «суверенну особистість» (Леся Українка), яка не тільки мріє, а й діє. Головне в ній – сфера волі, котра гіперболізується поетичним стилем.

Ідеалізація «волі до життя» (О. Довженко), часто прибираючись в умовні шати, могутньо переймається широким спектром героїчно-трагічних емоцій у ліричних жанрах і поетичній прозі та драмі.

На відміну від неоромантизму, інший творчий метод, сутність якого полягає в узагальненні типового, апелює передусім не до вольових зусиль індивіда, а до його пізнавальних здатностей, до досягнення складних взаємозалежностей між соціальним середовищем і психологічно-моральними спроможностями особистості. Збагачений новим баченням світу, передусім ірраціонального, часто незбагненного й фатального, цей метод набув рис «неореалізму» (Є. Зам'ятін) у таких українських письменників, як В. Стефаник, В. Винниченко, Б. Лепкий, В. Під-

могильний, М. Куліш, Є. Плужник, Т. Осьмачка, І. Багрянний, В. Барка, П. Загребельний, Г. Тютюнник, В. Дрозд, І. Драч, Р. Іваничук, Вал. Шевчук. Найчастіше цей метод реалізується в аналітичній прозі та драмі, а також у ліро-епічних поемах.

На специфічному пізнанні ґрунтується і метод неокласицизму М. Зерова, М. Рильського, М. Драї-Хмари, П. Філіповича, О. Бурґардта, О. Ольжича, М. Ореста, О. Стефановича, Ліни Костенко. Попри різне ставлення до ідеї державності та влади, для них усіх справжня людина – це витвір національної й інтернаціональної культури, котра, як і природа, є вічною окрасою буття, джерелом високо-іморальності, захистом від печерних інстинктів «перетворювачів» дійсності. Художнє мислення неокласиків завершується у витончених пластичних формах, зокрема у таких випробуваних жанрах, як сонет, октава, катрени, терцини, рондо, інкрустації, драматичні поеми, поеми-вистави.

У соціалістичному реалізмі, який виріс із соціалістичної доктрини, аванґардних течій, панує, на перший погляд, суперволя героїв. Це прагнення дійових осіб, які змінюють світ, особливе образне мислення, заґрунтоване на соціалістичному досвіді (М. Горький), а також на вимогах декретованих «зверху» уявлень про правду і неправду. Коли письменники виходили з досвіду революційного покоління, то вони близькі були до неоромантиків. Коли ж керувалися лише «верховними» істинами, то трактували людину не як самодостатню цінність, а як слугу держави й партії. Останнім належали серця тих, хто добровільно віддав всього себе більшовицькій доктрині, яка диктувала несумісний людині, що треба любити і що ненавидіти, підносячи до ідеалу фанатичний аскетизм і жертвність. І тоді суперволя перетворювалася в суперневолю, але заслуплені цього неodobачали. Соціалістичний реалізм у радянській Україні брав данину майже від усіх письменників, хоча б у вигляді окремих творів. Йому служили і такі талановиті митці, як П. Тичина – після свого раннього символізму, М. Бажан – після романтичного бароко. Та послідовними його adeptами були І. Кулик, І. Ле, І. Микитенко, О. Корнійчук, В. Собко, Ю. Збанацький і десятки

інших продуцентів «робітничих» романів і «колгоспних» п'єс.

У 80-х роках соціалістичний реалізм пригасає, а згодом і зовсім зникає. Він поступається місцем іншим художнім напрямам, зокрема неоаванґардизму, який, послугуючись прийомами натуралізму, футуризму і міфологізму, полемізує з попередньою літературою, розвінчуючи її соціально-моральні ідеали та естетику (Ю. Андрухович, Оксана Забужко, І. Іов, О. Ірванець, Л. Кононович, В. Медвідь, Є. Пашковський, В. Тарнавський та ін.). «Нова хвиля» в українській літературі пропонує читачам нетрадиційні жанри, якісь викличні тексти. Феномен цей наукою лише починає осягатися, але відчувається в ньому ідея прощання з ілюзіями ХХ віку.

У великому періоді розвитку Новітньої української літератури на основі переваг творчих методів і стилів можна виділити три етапи.

1. 10-20-і роки – зародження і розвиток полісемії творчих методів і стилів.
2. 30-50-і роки – панування в радянській Україні соціалістичного реалізму.
3. 60-90-і роки – відродження багатоголосся в стильовому розвитку літератури.

Погляд на українське красне письменство ХХ віку є наслідком багаторічних і суперечливих роздумів автора над сутністю й особливостями літературного процесу.

Що він собою являє? Чи це хронологія фактів, імен, творів? Чи це діалог письменників, стильових течій, жанрів у пошуку істини? Очевидно, останнє.

Подібно до письменника, історик літератури теж здійснює відбір, оцінку й узагальнення фактів. Тільки, замість зображення й вираження, пропонує понятійну систему мислення, котра дає одну чи кілька версій літературної історії. І, ясна річ, запрошує до дискусії.

РАЗВИТИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО НАЧАЛА В ЛИТЕРАТУРЕ СВЕТСКО-РИТОРИЧЕСКОГО ТИПА

Как известно, средневековая культура характеризуется синкретичностью. В результате секуляризации искусство обособляется в особую область культуры и все отчетливее осознает свое отличие от других ее областей. В светско-риторическую эпоху искусство видит свою специфику уже не столько в сфере содержания, сколько в сфере формы, причем, что важно, образной формы. Это характерно для европейской культуры эпохи Ренессанса, это характерно для русской культуры с того момента, когда в ней начинают проявляться ренессансные процессы. Перерождение иконописи в живопись, происходящее уже в конце XVII — начале XVIII века, отразило эту смену представлений о специфике искусства. Если иконопись ставила себе целью *выразить сущность (содержание)*, то живопись *стремится изобразить явление (форму)*. По мысли С. С. Аверинцева, средневековое «искусство еще притязало изображать вещь «как она есть» (и даже не столько ее, сколько само это «есть» вещи). После Ренессанса его притязания стали иными; оно возжелало прежде всего изображать вещь «как мы ее видим» [1, 396]. Если иконопись оказывала религиозно-этическое воздействие (в котором было растворено и эстетическое) на человека, то живопись предполагала преимущественно эстетическое восприятие. Таким образом, развитие светско-риторического типа искусства и литературы характеризуется стремительным развитием и восхождением по иерархической лестнице ценностей (т.е. эмансипацией) эстетического и формального начал.

Эмансипация эстетического и формального начал необходимо влекла за собой эмансипацию изобразительного начала. Быстро протекает она в живописи, которая с момента своего возникновения осознает своей целью подражание природе, ее живоподобное воспроизведение. Медленно и трудно проходит эмансипация изобразительного

начала в литературе. В поэзии барокко переставшее быть Логосом и ставшее только именем слово [см. об этом: 2] было важно само по себе, вне зависимости от того, на что оно указывало, что оно обозначало. Как писал Г. Д. Гачев, «слово не воспринималось лишь как посредник, сообщающий мысль и тут же улетающий (как в романе XIX века). Оно вещно и должно было приковывать своей материей, чувственной оболочкой» [3, 28]. Ценность слова в поэзии конца XVII — первой половины XVIII в. видится не в его изобразительных возможностях, а в красоте его внешней, собственно словесной, лексической формы. В этом коренится одна из причин трудности восприятия нами поэзии того времени: торжественное, пышно украшенное слово действует почти исключительно на наш разум, не будя наше воображение; это поэзия слуха, но не зрения.

Но, сколь бы ни трудно, процесс эмансипации изобразительного начала шел в русской литературе, особенно заметно — в последней трети XVIII — начале XIX в. В поэзии он ярко проявился в творчестве Г. Р. Державина, творения которого отличались невиданной доселе в поэтических произведениях живописностью, зримостью образов. В прозе развитие изобразительности проявилось в sentimentalной повести и в романе.

Новая русская проза рождалась под сильным влиянием западноевропейской, произведения которой все чаще выходят в русских переводах. Так, например, всего за пять лет, с 1770 по 1775 г., на русском языке были изданы четыре романа Г. Филдинга — «Повесть о Томасе Ионесе, или Найденыше», «Приключения Иосифа Андревса и приятеля его Авраама Адамса», «Деяния Ионафана Вилла Великого» и «Амелия». Знакомство с европейским романом, характеризующимся развитой изобразительностью, было прекрасной школой для русских прозаиков. Развитие русского романа обозначенного периода — от «Писем Эрнеста и Доравры» Ф. А. Эмина (1766) к «Письмам русского путешественника» Н. М. Карамзина (1791), от «Пригожей поварихи, или Похождения развратной женщины» М. Д. Чулкова (1770) к романам В. Т. Нарезного — и развитие русской повести этого времени четко отражает и последовательное развитие изобразительного начала.

Это развитие было медленным и трудным прежде всего потому, что ему противоречило риторическое мышление эпохи. Последнее характеризовалось абстрактностью, отвлеченностью представлений о человеке, что вполне естественно, если помнить о том, что человек еще не осознал себя индивидуальностью. А если так, то и искусство еще не видит в нем индивидуальности, не стремится показать человека как индивидуальность. Светско-риторической эпохе человеческая натура представляется универсальной и неизменной, абстрактным вместилищем добродетелей и пороков. Отсюда — и риторичность изображения человека в литературе этой эпохи. В чем проявлялась эта риторичность?

Герой, в котором еще не открыта индивидуальность, может вообще не иметь имени, как, скажем, не имеют имен персонажи одной из ранних сентиментальных повестей — повести В. Левшина «Утренники влюбленного» (1779). Очень часто герои наделяются условными иностранными именами, не дающими, впрочем, возможность установить их национальную принадлежность: Эрнест, Доравра, Ипполит, Виктор, Эраст. Еще чаще имя выполняет роль «этикетки», сразу сообщающей читателю о том, к какому нравственному «сорту» относится герой. Таковы, например, Милон, Роза, Прелеста, Честон, Ветрогон, Зараза в романе Н. Ф. Эмина «Роза»; Всемир, Пленира, Нелест, Слабосил, Милена в романе того же автора «Игра судьбы»; Притворова, Себялюбова, Многосулов в романе П. Ю. Львова «Российская Памела, или Приключения Марины, добродетельной поселянки»; таковы имена почти всех персонажей хорошо знакомой читателю комедии Д. И. Фон-визина «Недоросль»: Простаковы, Митрофан, Правдин, Стародум, Софья, Милон, Скотинин, Вральман. Традиция давать героям «говорящие имена» окажется очень живучей, она активна до самого конца риторической эпохи — еще и в 30-е годы XIX в. о ней будет с сарказмом говорить Пушкин (в связи с романами Ф. В. Булгарина), ее будет едко высмеивать Белинский именно потому, что эта традиция еще слишком заметна в литературе этой поры.

Риторичность изображения человека проявлялась и в условности его портрета в литературном произведении. Для изображения внешности разных героев разные авторы используют одни и те же клише. Так, например, едва ли

не у каждой героини русской сентиментальной повести голубые глаза, маленький рот, розовые губы, яркий румянец, распушенные по плечам русые волосы. Традиционный набор признаков красоты внешности героини довершался обычно указанием на то, что одета она в белое платье, а на талии или в волосах у нее — красная (иногда розовая) лента. Однако часто черты внешности не изображались, а как бы назывались. Пример, иллюстрирующий это странное утверждение, приводит С. Э. Павлович: Н. Ф. Эмин в романе «Игра судьбы» сообщает нам о внешности Пленеры следующее: «Глаза подобны двум свечильникам, милая улыбка соединяет в себе важность Паллады, кротость Авроры и хитрость Венеры. Сферы некая священные роскоши поддерживают стан, посрамляющий размер Пигмалиона... Зефиры убирают ей волосы, Амур накалывает ленточку» [4, 57-58]. Условность, клишированность портрета заметна и в карамзинских «Письмах русского путешественника», хотя в целом этот роман отличался достаточно высоким уровнем изобразительности. Как отмечает С. Э. Павлович, «отсутствие индивидуализации героев в «Письмах» сказывается и в портретных характеристиках. В ряде случаев автор вообще обходится без изображения портрета героев. ...Иногда автор ограничивается зарисовкой внешних черт вводимых им в повествование людей вне всякой связи с их характерами и психологическими особенностями. Изображение портрета достигается Карамзиным уже существующими в литературе художественными приемами, неоднократно использованными его предшественниками. Особенно ощущается однообразие и шаблонность характеристик при создании женских портретов. «Нежная», «томная», «миловидная» — постоянно повторяющиеся в этих случаях эпитеты. «Прекрасную, нежную белокурую женщину» встречает путешественник по дороге в Дрезден. «Прекрасная, миловидная и нежная» — такими словами характеризуется дочь господина П. Софья Галлер представлена автором как «девушка лет в двадцать, приятная и миловидная». Несколько далее автор прибавляет к этому еще и эпитет «нежная», который скорее относится к ее внешнему виду, чем определяет особенности ее натуры. В Париже Карамзин знакомится с женой парижского дворя-

нина, и она тоже оказывается «молодой, немного томной белокурой, миловидной» [4, 93].

Риторичность изображения человека проявлялась и в том, что герой живет как бы вне исторического времени в персонаже мы не видим человека определенной исторической эпохи, ибо это «человек вообще». Нельзя сказать, что столь очевидный для нас «внеисторизм» совсем не замечался писателями той поры. Так, например, Н. М. Карамзин, хорошо знавший современную европейскую литературу и мысливший европейскими литературными категориями, рецензируя «древнее повествование» М. М. Хераскова «Кадм и Гармония», написанное на материале древнегреческого мифа, отметил: «Рецензент, читая Кадма, при многих местах думал: Это слишком отзывается новизною; это противно духу тех времен, из которых взята басня. Однако же, вообразя себе всю трудность писать ныне так, как писывали древние, столь отдаленные от нас по образу жизни, по образу мысли и чувствований, согласился он сам с собою не почитать сих знаков новизны за несовершенство сочинения, имеющего цель моральную» [5, 98-99]. Характерная мысль: если нравоучение является главной целью произведения, то историзм в нем необязателен. Может быть, поэтому, создавая в то же самое время «историческую» повесть «Наталья, боярская дочь» (опубликована в 1792 г.), Карамзин настолько условно изобразил события в ней, что читатель с трудом догадывается о том, что они происходят в XVII веке: не сказано, в чье царствование разворачивается действие повести; не сказано, с кем ведется война; Наталья, как не раз отмечалось исследователями, больше похожа на героиню европейского рыцарского романа, чем на московскую боярышню XVII века.

Риторической условностью характеризуется и изображение пространства, окружающего героя. Так изображалась обстановка во французской классицистической трагедии: действие трагедий Расина «...происходит чаще всего в неопределенной обстановке, — «palais a volonte» (дворец какой угодно), как обозначали такую декорацию на театральном языке эпохи; это был ничего не обозначающий архитектурный пейзаж: колонны, своды, сгруппированные в геометрический узор, в конце концов — пейзаж сферы чистой разумности, а не земли» [6, 15]. Услов-

ностью характеризуется пейзаж в прозе русского сентиментализма. Традиционные его элементы — роща, ручеек, лужайка, избушка (хижина), птички, цветочки; в позднем сентиментализме и предромантизме — луна, руины, кладбище, завывающий ветер, мрачные тучи.

Обладающий риторически условным именем и внешностью, действующий в риторически условном времени и пространстве, герой русской прозы 2-й половины XVIII — начала XIX в. обладал и риторически условным характером. Это проявлялось, прежде всего, в четкой разделенности персонажей на нравственно положительных и нравственно отрицательных. Нравственно однолинейный персонаж упрощался еще и тем, что часто весь сводился к одной из типичных для литературы этого времени ролей. Так, «чувствительная повесть создала ряд традиционных образов, которые с небольшими изменениями переходили из одного произведения в другое. К наиболее стабильным и повторяющимся относятся: героиня, нежная и прекрасная, с чувствительной душой, страстный любовник и старик-отец, иногда жестокий и суровый, но чаще мудрый, пекущийся о благе дочери» [4, 129]. Поведение героя определяется не его характером, а его ролью. Поэтому персонажи разных произведений, выполняющие одну роль, ведут себя одинаково: это то, что можно назвать риторическим поведением.

Все герои говорят одним языком — вычурным, высокопарно риторическим в ранней сентиментальной прозе, правильным книжным — в поздней.

Риторически условные характеры не зависят от социальной среды и обстоятельств, как и не отражают их, что часто отмечалось исследователями. Крестьянка Аня из повести В. Измайлова «Ростовское озеро» читает по-французски «Новую Элоизу» Руссо, сострадание героям которого вызывает у нее обильные слезы. Своим нарядом крестьянка Роза из повести П. Ю. Львова «Роза и Любим» ничем не отличается от дворянки Юлии — героини повести Карамзина «Евгений и Юлия». Крестьянка Софья из повести Г. П. Каменева «Софья» подает прохожему воду в хрустальной кружке, которую носит в своей котомке, пася стадо овец.

Риторическая условность и повторяемость героев обуславливали риторическую условность и повторяемость способов их изображения. Конечно, у классицизма, сентиментализма, предромантизма, просветительского реализма были свои изблюбленные конфликты, роли, ситуации, сюжетные схемы, но все они характеризуются риторической условностью. Везде мы находим героев-резонеров, везде мы находим обилие рассуждений на моральные (а нередко и политические и даже экономические) темы, принадлежащих как героям, так и автору-повествователю.

Как видим, свойственная риторической эпохе концепция человека, не предполагавшая в нем индивидуальности, не нуждалась и в развитии изобразительного начала, позволяющего передать эту индивидуальность.

Развитию изобразительности препятствовал и морализм риторического мышления, риторического понимания литературы. Истина ведь, как считали просветители, наиболее органично выражается в понятийной форме, образ — лишь украшение истины, лишь уступка человеческому несовершенству. «Образная картинка» в литературном произведении — лишь дополнение, иллюстрирующее истину, высказанную непосредственно — в виде сентенции, рассуждения или даже целого трактата, вставленного в текст произведения. Характерным примером может служить радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву» с его многочисленными сентенциями и долгими рассуждениями почти в каждой главе, с аллегорическим сном в главе «Спасская Полесь», с обширным «Проектом в будущее» (глава «Хотылов»), с завершающим роман «Словом о Ломоносове». Обстоятельства путешествия, воплощающиеся в образном ряде, являются, по сути дела, лишь поводом для рассуждений либо иллюстраций к ним. Сами по себе эти обстоятельства маловажны. Неслучайно в главе «Любани» повествователь замечает: «Зимою ли я ехал или летом, для вас, думаю, равно. Может быть, и зимою и летом».

Отмеченная нами выше механистичность связи содержания и формы в искусстве и литературе светско-риторической эпохи отражалась и в механистичности связи планов выражения и изображения, что отчетливо заметно в радищевском романе. Это характерно и для тогдашней

повести, которая нередко обладает типично басенным построением, включая в себя выраженную в виде сентенции «мораль» и образную иллюстрацию к ней. Идея выражается и непосредственно — в понятийной форме, и опосредованно — в образной. При этом автор использует все возможности для того, чтобы идея, выраженная в «образной картинке», была предельно ясна читателю. Сюжет «картинки» совершенно «прозрачен»: само развитие событий неумолимо подводит читателя к нужному выводу. Автор многократно и многообразно выражает свое нравственное отношение к героям и их поступкам, заставляет самих героев оценивать свои и чужие поступки, черты характера. И все равно автор словно боится того, что читатель по одной лишь «картинке» не поймет идею. Недоверие к образу как средству передачи идеи заставляет его внедрять в изображение элементы непосредственного выражения идеи, т. е. насыщать повествование сентенциями. Автор прилагает большие усилия для того, чтобы идея была максимально ясна читателю, чтобы читатель недвусмысленно понял, что же хотел сказать автор своим произведением.

Идея, выраженная в понятии, однозначна. Однозначной она должна быть и будучи выраженной в образной форме. Усилиями автора она и становится однозначной, не предполагающей и даже не допускающей различные интерпретации. Позднее в литературе эстетического типа условием художественности идеи будет именно ее неоднозначность. «Чем больше... истолкований, тем глубже специфически художественное значение текста и тем долгие его жизнь. Текст, допускающий ограниченное число истолкований, приближается к нехудожественному и утрачивает специфическую художественную долговечность (что, конечно, не мешает ему иметь этическую, философскую или политическую долговечность, определяемую, однако, уже совсем иными причинами» [7, 90]. Понимая именно так художественность идеи и текста, мы должны заключить, что в литературе светско-риторического типа идея, как и текст, еще не являются художественными.

Но риторическая концепция человека постепенно «размывалась» развитием идеи индивидуальности; эмансипация эстетического и формального начал разрушала ри-

торический морализм; изобразительное начало все заметнее теснило выразительное; герой и мир в произведении все более усложнялись и разнообразились; усложнялась идея произведения, теряя привычную однозначность.

Так, например, предпринимаются попытки создания неоднoliniейного характера героя. Таковы Виктор в «Российской Памеле...» П. Ю. Львова, Эраст в «Бедной Лизе» и Юлия в повести «Юлия» Н. М. Карамзина. В последней повести Карамзин даже проявляет стремление показать влияние среды на становление характера героини. Повесть Карамзина «Евгений и Юлия» была первой русской повестью (т. е. написанной на русском материале) и первой истинной повестью (т. е. изображающей достоверные события), а значит, читатель воспринимал образный мир произведения не как условно-вымышленный, а как хорошо знакомый ему. Характерно и «...важно для нас, что Карамзин уклонился в своей повести от всякой морали: он нарисовал, как умел, «идеальных людей», заставил их жить, чувствовать, страдать, — и читатель узнал в них «добродетельных» людей без подсказа автора. Таким образом, это была попытка прибегнуть к чисто художественному приему проведения своих идеалов в публику литературным путем», — отмечал В. В. Сиповский [8, 138-139].

Важно иметь в виду и то, что создаваемые в светско-риторическую эпоху произведения отличались разной степенью риторичности. Были среди них и произведения, в которых «действие риторического принципа... хотя никоим образом не исключено, однако непоследовательно и необязательно. Они... послужили для подспудного вызревания и накопления возможностей следующей, уже не традиционалистской стадии» [9, 113]. Как правило, это были произведения низовых жанров (автобиографические тексты, шванки, авантюрно-развлекательная литература), не воспринимавшиеся как настоящая литература. В Европе появление таких произведений становится заметным со времени Ренессанса, что, по мысли С. С. Аверинцева, во все не означало вступление литературы в эпоху нового качества. «Настоящие, недвусмысленные признаки нового состояния литературы обнаруживаются лишь во второй половине XVIII в., причем одним из важнейших симптомов был подъем романа, самым своим присутствием, как

показал М. М. Бахтин, разрушавшего традиционную систему жанров и, что еще важнее, самое концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории» [9, 114].

Появляются такие произведения и в России 2-й половины XVIII в., и их появление трудно не считать закономерным, ибо в это время здесь совпадают все необходимые для того условия, названные С. С. Аверинцевым. Уже в течение столетия в русской культуре шли ренессансные процессы. Светско-риторическая литература вступила в фазу полной зрелости, уже чреватой кризисностью. Наконец, русская литература осваивает опыт западноевропейского романа, разрушавшего риторические устои словесности.

Одним из немногочисленных произведений, в которых риторическая традиция ощущалась заметно слабее, чем в большинстве им современных, был роман М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины». Многими своими чертами этот роман отличался от тогдашней русской прозы: и тем, что героиней его была не женщина из высшего света, а вдова солдата; и тем, что героиня была не «добродетельная поселянка», а «развратная женщина»; и тем, что ни сама Мартона, от лица которой ведется повествование, не осуждает себя, ни автор не стремится привести недобродетельную героиню к покаянному концу.

Поступки героини обусловлены не ее наперед заданной «ролью», а конкретными обстоятельствами ее жизни. Поведение, мышление, речь Мартоны отражают ее социальную принадлежность. Активность действия, насыщенность его событиями, неожиданными и авантюрно-драматичными, увлекает читателя. Внимание автора к бытовым подробностям позволяет читателю легко представить себе мир, в котором живут герои. При этом ни автор, ни его герои не пытаются поучать читателя моральными рассуждениями и сентенциями. И читателю уже совсем не так просто понять, какова же позиция автора по отношению к героям романа, какова идея произведения, что же хотел сказать Чулков своим романом.

Многими своими особенностями «Пригожая повариха...» нарушала риторические законы тогдашнего литера-

турного кодекса, о чем более полувека тому говорил Г. А. Гуковский: «Чулков эмпирик. Отдельные, внешне наблюдаемые факты, фотографически записанные, составляют содержание его книги. ...Жизнь человека у него рассыпается на отдельные кусочки, эмпирически установленные факты не строятся в единую картину. Эта внешняя манера чрезвычайно характерна для всего мышления Чулкова. Она выросла прежде всего из отрицания механистических и отвлеченных обобщений классицизма. Именно как разрушитель силен Чулков-художник, потому что построить ему удалось не так уж много. Он увидел отдельные конкретные факты и отдельных индивидуальных людей, которых не видели дворянские писатели-классики, и это уже было шагом большой важности. Даже язык Чулкова интересен в этом отношении. Чулков пишет подчеркнуто просто, «нехудожественно»; он отказывается от норм литературности...» [6, 30-31].

С чем же мы имеем дело в данном случае — с полным незнакомством законов светско-риторической литературы или с сознательным их нарушением, бунтом против них? Ни с тем, ни с другим. Факты биографии и творчества М. Д. Чулкова убеждают в том, что он неплохо знал эти законы и при этом не пытался новаторски их оспаривать. Для Чулкова, выходящего из низов, литература была прежде всего средством заработка. И потому он стремился создавать произведения, которые бы пользовались успехом у демократического читателя. Развлекательность — вот их главное предназначение. Таковы авантюрно-приключенческие повести, составившие цикл «Пересмешник, или Славенские сказки», в предисловии к которому М. Д. Чулков прямо писал: «В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы; опять же нет в ней и того, чем оные умножить; итак, оставив сие обое, будет она полезным препровождением скучного времени, ежели примут труд ее прочитать» [10, 6]. Повести «Пересмешника...» пишутся и не в соответствии с законами риторической литературы, но и не в противоречии с ними. Они находятся как бы вне поля настоящей литературы, они не настоящая, не серьезная литература, не литература (в тогдашнем понимании) вообще. Потому и судить их по законам настоящей литературы не следует. Такова же и «Пригожая повариха...». Есть

основания считать, что чулковский роман был обычной для тех времен «перелицовкой» неизвестного нам французского авантюрного романа, который у себя на родине также не принадлежал к серьезной, настоящей литературе, относился как раз к тем произведениям, о которых говорит С. С. Аверинцев.

О значении таких произведений в европейской литературе ученый пишет так: «...начиная с Ренессанса, заметны какие-то приметы конца риторического принципа. Выразимся осторожнее: если брать эти явления сами по себе и в перспективе своего времени, они едва ли читаются как предвосхищения нового состояния литературы. Но задним числом трудно прочитать их иначе» [9, 113]. Как понимать это высказывание С. С. Аверинцева? Такие произведения не создавались как бунтарски-новаторские, они не полемизировали с «настоящей» (т. е. риторической) литературой, но своей «малориторичностью» они больше соответствуют сложившимся уже в XIX веке представлениям о настоящей литературе, чем лучшие образцы риторической словесности. Переоценивать их значение для тогдашней словесности не следует: оно было весьма скромным. Но для нас они исключительно важны тем, что помогают понять направление развития литературы той эпохи. Пусть зрелая сентиментальная проза и не будет изображать низкий быт во всей его прозаичности или героинь вроде Мартоны, но, скажем, в повестях Карамзина (как и в поэзии Державина, комедиях Фонвизина, романах Нарезного) уже заметно характерное для чулковского романа повышение внимания к быту, усложненность героев, ослабление дидактичности, неоднозначность идеи. Произведения, создающиеся в рамках риторической литературы, медленно сближались особенностями своей поэтики с произведениями, создававшимися вне этих рамок. Литература начинала постепенно утрачивать риторичность. И связано это было прежде всего с развитием изобразительного начала. Конечно, в XVIII веке произведения, подобные «Пригожей поварихе...», были немногочисленны, были скорее исключением, чем нормой. Но уже в начале XIX в. (опять-таки, главным образом, в сфере низовой литературы) во множестве появляются произведения, единственная цель которых — подробное изображение самых прозаических бытовых сцен без малейших попыток нравоучения, на что указывал в

свое время Ю. М. Лотман [11]. Похоже, авторам таких произведений доставлял удовольствие сам процесс живописания словом безотносительно к его предмету.

Важно, что и читатель (причем не только низовой) все выше ценил мастерство литературной изобразительности. Очень важно и то, что живописность литературы постепенно все выше и выше ценится критикой. Последние утверждения нетрудно было бы аргументировать анализом имеющегося у нас обширного материала русской журнальной критики 2-й половины XVIII в., но лимит объема настоящей публикации нами уже исчерпан, а потому об этом — в следующей нашей статье.

Литература:

1. Аверинцев С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики / Древнерусское искусство. Зарубежные связи. — М., 1975. — С. 371-397.
2. Черноиваненко Є. М. Слово, текст, твір, жанр в трьох основних типах літератури / Історико-літературний журнал. — Одеса, 1996. — № 2. — С. 11-14.
3. Гачев Г. Д. Образ в русской художественной культуре. — М., 1981. — 274 с.
4. Павлович С. Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. — Саратов, 1974. — 225 с.
5. [Карамзин Н. М.] О книгах. Кадм и Гармония, древнее повествование, в двух частях / Московской журнал. — М., 1791. — Ч. 1. — С. 80-101.
6. Русская литература XVIII века / Вступительная статья Г. А. Гуковского. — Л., 1937. — С. I-LVI I.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — 368 с.
8. Сиповский В. В., Н. М. Карамзин — автор «Писем русского путешественника». — СПб., 1899. — 578 с.
9. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра / Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — М., 1986. — С. 104-116.
10. Чулков М. Д. Пересмешник. — М., 1988. — 368 с.
11. Лотман Ю. М. Пути развития русской прозы 1800-1810 годов / Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по русской и славянской филологии, IV. — Тарту, 1961. — С. 45-108.

В. Д. Нарівецька

«ЗЕМЛЯ» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В КОНТЕКСТІ АРТИСТИЧНО-ІГРОВОЇ СТРАТЕГІЇ

Заявлена тема обумовлена неординарною подією і в творчості Олександра Довженка, і в історії української літератури — створенням кіноповісті «Земля». Як відомо, кіноповість «Земля» була написана в 1952 році. Цю ситуацію в слові «Від автора» до першої журнальної її публікації Довженко пояснював начебто об'єктивними причинами: «...сценарію «Земля» фактично вже нема. Він зник у полум'ї Великої Вітчизняної війни разом з усім архівом автора. Немає вже і фільму. Народжений напередодні звукового кіно, він мав щасливий, але недовгий вік...» [1, 38]. Саме з цих позицій тривалий час «Земля», як і «Арсенал», тлумачилась і сприймалась не стільки у своїй творчій самодостатності, скільки в підпорядкованості знятому в 20-ті роки одноіменному фільму. Навіть ювілейне пожвавлення інтересу до довженкознавства у 90-ті роки не дало в цьому плані бажаних результатів, скоріше засвідчило його кризовість.

Аксіоматична думка про те, що Довженко є одним з тих митців ХХ століття, хто ще за життя був визнаний класиком, не похитнулася (на фоні загальної тенденції до «перегляду», «нового прочитання» і т. ін.), хоча доречно щодо співвіднесеності критеріїв класичності (вітчизняних і зарубіжних) наголосити — різниця надто разюча. Якщо французькі кіномитці сприймали Довженка як предтечу авангардизму, італійські — неореалізму, то вітчизняна «рухома естетика» здебільшого втиснула його в рамки літературознавчих і мистецькознавчих новоутворень, які так і не набули наукової значущості, оскільки на заваді до осягнень природи і специфіки феномену Довженка стояла штучна прив'язаність його до явищ, що знаходились поза естетичними межами. Власне, ці фактори і спричинили появу ряду суперечливих публікацій, зумовили орієнтацію

на вирішення часткових проблем, що є лише свідченням професійної розгубленості перед мистецтвом Довженка.

Творчу спадщину Довженка однозначно оцінити важко навіть сьогодні, в умовах плюралізму науково-мистецької думки. Він немов запрограмував своє Я на творчу багатогранність у тому триликому автопортреті, що з такою очевидністю заперечує будь-які спроби щодо ідентифікації індивідуального Я і Я художника, обираючи для себе як найсприятнішу позицію шанобливо-естетичного дистанціювання між Творцем і Я. Підкреслимо, мова йде про те ж «виправдовування творчістю», про її, творчості, виправдовування людини, про мистецтво як антроподіцею, до яких апелював на схилі віку М. Бердяєва, наголошуючи, що це, власне, є тема про відношення людини до Бога, про відповідь людини Богу [2, 194]. І це та думка, з якою Довженко знову був суголосний з Бердяєвим, хоча відверто цього й не заявляв, оскільки для нього важливою була не стільки можливість посилання на неї, скільки відчуття творчої несамотності. Тому він так поціновує виплекану в собі здатність до творчих актів, до самостворення як історії духу, тобто внутрішньої сутності землі і світу.

Як особистість надзвичайно чутлива до свого творчого волевиявлення, Довженко обрав сферою своєї життєдіяльності новаторське мистецтво – кіно, яке ще не мало жорстоких норм і канонів, а режисерування – як фах, яке згодом набуло ознак єдиної можливої форми його буття у світі. З часом, коли естетичні відкриття Довженка набули ознак душевного переживання, він відчуває необхідність у пошуках нових форм для їх вираження. Такою була кіноповість як завершальний етап формування ґештальткола (за концепцією В. Вайцзеккера), але з естетичним змістом, естетичною співвіднесеністю душі і тіла, без зайвого апелювання до психофізичних проблем. Ідентичність назв фільму і кіноповіді водночас посилювала їх інаковість, обґрунтовану різними формами артистично-ігрової діяльності Автора в його прагненні до осягнення ключової проблеми ХХ століття – митець і життя. Цьому й була підпорядкована його життєдіяльність незалежно від художніх орієнтацій у різні періоди його творчості. Довженко не міг оминати гри, оскільки, за класичним виразом В. Жирмунського, літературні рухи визначаються тим новим пе-

реживанням життя, яке приносить з собою нова епоха. Тому спроби «відшукати джерело походження літературних форм, їх історичну генезу повинні бути пов'язані з виявом походження і розвитку нового відчуття життя» [3, 62]. А вони, як відомо, на рубежі століть, у ХХ столітті в цілому були обумовлені зростаючою роллю гри, особливо в західноєвропейському мистецтві і літературі. Незалежно від суспільно-історичних і художньо-естетичних ситуацій Довженко у своїх пошуках був орієнтований здебільшого на здобутки світової наукової естетики та мистецтва, на творче засвоєння світових культурних традицій. Отож, коли на початку 50-х років Захід переживав ситуацію зникаючого класичного модернізму, краху авангардизму, вона (ситуація) парадоксально-стимулююче відбилась на пошуках митця, а саме на прагненні узагальнити набутки ігрової діяльності як найбільш адекватної форми його антиміметичної спрямованості.

М. Бахтін, обґрунтовуючи багатогранність естетичної діяльності, специфіку співбуття автора і героя в естетичній діяльності, відзначав негатив «внутрішнього уподібнення життя», що прагне до гранично дійсного переживання життя. На думку Бахтіна, є «сурогат життя – такою є гра і більшою мірою мрія, – а не є активне естетичне відношення до життя, яке теж любить життя, але по-іншому, і перш за все активніше любить, а тому воліє залишити *поза* життям, щоб допомогти йому там, де воно зсереди себе самого принципово безсиле». Бахтін віддає перевагу грі з яскраво вираженим рольовим началом, акцентуючи, що «естетично творить актор, коли він *ззовні* створює і формує той образ героя, у який він потім перетворюється, творить його як ціле, до того ж не ізольовано. А як момент цілого твору – драми, коли він є автором, точніше, співавтором, і режисером, і активним глядачем...» [4, 148]. У такий спосіб Бахтін урівноважує естетичну діяльність автора, режисера, глядача, актора.

Нас не переслідує думка, відшукувати докази впливу концепцій Бахтіна на формування світоглядних позицій Довженка, оскільки їх співвіднесеність обумовлена прониめцькими філософсько-естетичними орієнтаціями, що, з нашого погляду, потребує більш ґрунтового осмислення.

Осягнення життя як акту естетичної творчості спонукало Довженка до радикальної трансформації наявних мистецьких концепцій і водночас власної ідентифікації щодо них. Артистичність самовираження митця, така характерна і пріоритетна для початку ХХ століття, обумовила формування концепції «людини-артиста» Чеховим, Блоком, Пришвіним. Її символістська модифікація поєднала ідеї «світової Революції», вільного мистецтва в боротьбі проти руйнівного наступу цивілізації і водночас сподівання на можливість підняти народ «на висоту артистичного людства» [5, 240]. Так писав Блок у програмній статті «Мистецтво і революція», повертаючи в естетичний простір революційно-мистецькі набутки Вагнера, трансформуючи його ідеали духовної свободи.

Зазначимо, що цього часу поза увагою дослідників залишається суттєвий аспект життєдіяльності Олександра Довженка – його символістські орієнтації. Життєтворча концепція митця формувалась (гадаємо, що і під значним впливом від прослуханого курсу лекцій А. Белого) все ж не як символістська (спостерігалася відверта близькість до романтизму). Формувалася вона і без авангардистських крайнощів, тобто без підкорення політичним директивам, як і без зайвих ознак виробничого мистецтва. Довженко не пориває з класичними традиціями як такими, але сприймає їх як матеріал для естетизування. Його укладання здійснюється начебто у відповідності до авангардистських вимог ідеї синтезу, в якому перетинаються, концентруються чинники – філософські, культурологічні, естетичні, мистецькі – того «життєвого світу», що передує реальності, але так, щоб видимою була його класична генеза. Тому в естетиці Довженка досить відчутний вплив народно-артистичних ідей Блока, свого часу започаткованих Вагнером.

Як виявляється, Довженко прийшов до усвідомлення значущості естетичного надбання Вагнера саме таким символістсько-опосередницьким шляхом. Тим самим він спровокував ситуацію символістсько-авангардистського рефлексування артистизму, звернувшись до ідеї Вагнера щодо буття мистецтва в індивідуальній свідомості (але не в суспільстві) «у вигляді єдиного, цілісного, прекрасного мистецтва» [6, 127], заломлюючи її до своїх пошуків вла-

сного Я художника в артистичній модифікації (численна кількість «Я» концепцій, що відверто тяжіли до персоналізму, дозволяла зробити вільний вибір). Артистизм сприймався і тлумачився Довженком не лише в контексті «естетики революційного пафосу» Вагнера (О. Лосев), але і можливості віртуозного володіння мистецтвом і водночас використання його ролі спеціфіки.

Укажемо й на те, що й сама особливість естетизування не в літературно-критичній формі, а в художній була теж очевидно запозичена Довженком у Вагнера, але реалізовувалась поетапно – у сценаріях і фільмах 20–30-х років і особливо в щоденниках і кіноповідях 40–50-х років. Саме в цей період Довженко прагне до максимальної естетично-програмної заостреності своїх творчих здобутків, чіткого окреслення їх концептуальних рис. Цей сплеск довженківської творчої думки продукував віднайдені форми побутування європейського естетизування, характерні не лише для Вагнера чи Ніцше, але й для Ортеги-і-Гассета, Унамуно, естетизування, що мало форму витворів мистецтва, започатковане від тих же німецьких традицій. Якщо у Ортеги все укладалося в систему естетичних інтерпретацій есеїстичного характеру, що пояснювали і розвивали нові якості мистецтва ХХ століття, то Довженко, відштовхуючись від тої ж аксіоматичної думки про зміну історичних форм культури і естетичних ідеалів, вдається до викладу своєї естетичної програми в новій жанровій формі – кіноповіді. Відчуття власної естетичної унікальності і водночас універсальності щодо викладення концептуальних думок не вписувалось у традиційному суто літературному жанрі. Довженку необхідний жанр індивідуалізований, вільний, розмитий, з підкреслено заостреною позалітературною категоріальною основою. Так формується кіноповість як своєрідний протест проти стереотипів художньо-естетичного мислення. Її динамізм репрезентував рух творчої думки митця, свідчив про зрілість його світоглядних позицій, про естетичну еволюцію, що набувала концептуальних ознак, і врешті-решт ще про одну можливість осмислити свою роль у мистецтві, особливо щодо створення артистичної концепції авангардистського характеру.

Якщо зважити на думку О. Лосева про те, що естетика Вагнера «пронизана відчуттям катастрофи» [7, 26] в ре-

зультаті краху еволюції, яку він узагальнював до космічних розмірів, то цілком імовірно, що спрямований на нього Довженко не міг не перейнятися цим трагічним досвідом з тим, щоб вивести домінуючу свого естетизування з не менш трагічного досвіду вітчизняних революцій ХХ століття. Відтак «Арсенал» – фільм, а десятиліття потім – і кіноповість, де історія і соціум були лише матеріалом. Завдання автора полягало в тому, щоб укласти текст, який би не містив у собі соціально-історичного змісту, а лише ефект його присутності в процесі естетизування. «Арсенал» репрезентує накопичення тих естетично-мистецьких чинників, які продукують нову життєтворчу змістовність мистецтва. І можливо, саме зневіра Довженка в революційні ідеали обумовила проходження його вагнерівським шляхом, а також трансформація соціально-історичної змістовності у «космічно-історичну». Так він приходить до стихії землі («Земля»), вогню («Україна в огні»), води («Зачарована Десна», «Поема про море»), але не вітру, який був символом революції (О. Блок, П. Тичина). Цілком імовірно, що ідея Землі як вічно творчого, оновлюючого начала, багатогранність її (ідеї) довженківського побутування в сценарії, фільмі, кіноповіді з поглибленням естетичних смислів започаткована була від думки Вагнера висловленої ним у програмній роботі «Мистецтво і революція»: «Справжнє мистецтво майбутнього, що зростає із вічно свіжого зеленіючого ґрунту природи, здійснюється на недосяжну висоту, бо воно буде рости саме знизу-вверх, подібно дереву, що коріннями своїми йде в землю, здійснюючи свій листяний купол вгору, з глибин людської природи в неосяжні простори “чистої людяності”» [6, 136-137]. Отже, «дерево мистецтва» міцніше «древа життя». Від нього йдуть багатогранні естетичні смисли нового мистецтва.

Вирисовуючи естетичну змістовність довженківської землі, вважаємо також за доцільне акцентувати на значущості для світоглядних позицій митця змін, що відбулися у європейському філософствуванні від часу появи ніщепанського ідеалу нової людини, концепції, що, за слушним зауваженням Ясперса, спонукала до постійного утвердження себе. Вона, ця концепція, виявилась не стільки нігілістично-апокаліптичною, скільки мистецько-продукуючою. Це, власне, і відзначив М. Хайдеггер у статті

Слова Ніцше “Бог мертвий”, погоджуючись з думкою Ніцше про те, що мистецтво існує для того, щоб людство не загинуло від пошуків істини [8, 75].

Очевидна переконаність Довженка в тому, що авангардизм є саме тим феноменом, що привносить в якості цих вищих цінностей перетворюючи силу мистецтва. Ніцшепанську ідею міфологічної дисгармонії, виражену в музиці, Довженко прагне здолати кіноповістувальною трансформацією антропологічного міфу, його приваблюючою універсальністю, в якій не завжди чітко розрізняються межі походження всього роду людського і окремого народу (Довженко повертатиметься до цього міфу неодноразово, особливо в 40-і рр., створюючи «Україну в огні»), творіння людини як виокремлення її від собі подібних або сотворіння її із праху, із землі (жіночий рід євр. Adamah – Адам, перший чоловік, у перекладі означає «земля»).

Таким чином, «мислимий простір» довженківської «землі» укладений як місце людино-артистичної події, тобто місце такої події, переживання якої людиною є апогеем вияву її творчого потенціалу в артистичній формі.

Свідченням того, що артистично-ігрова діяльність є домінуючою в новому тексті, є підкреслено зриме «витіснення» Довженка» як творця фільму. Натомість з'являється Автор з його більш чіткими літературними повноваженнями, але такими, що проявляються не в традиційних формах, а крізь метаморфізм програмно-авангардистської «Дегуманізації мистецтва» Ортеги: «Поет примножує, розширює межі світу, доповнюючи той реальний, що вже існує сам по собі, новий ірреальний материк» [9, 236]. При цьому Ортега у вишуканий есеїстичний зміст додає енциклопедичну фразу: «Слово «автор» походить від «аустог» – той, хто розширює межі. Римляни називали так полководця, який добував для батьківщини нову територію» [9, 242].

Кіноповість «Земля» Довженко зовсім не прагнув до розширення меж авангардизму, хоча й акцентував його недооцінені можливості щодо регенерації творчих набутків часу і переломив їх до змістовного нарощування ідеї землі. Та висхідна філософська думка мистецького самостворення художника, обумовлена внутрішньою силою землі і світу, проростає у Довженка естетичним змістом внаслідок метаморфізму тексту Ортеги. І тоді «вирисову-

ються¹ контури «Землі» як нової естетичної території. Про це свідчить і дата в кінці твору — [1929-1952], що не буденним інформаційним фактом, а досить суттєвим аспектом в естетично-програмному тексті «Землі». Вона вказівкою на пошук поля співвіднесеності фільму і кіноповісті, режисера і письменника, співвіднесеності між режисером-авангардистом і письменником-неоавангардистом, основним змістом якого є матеріалізація ідеї про те, що забезпечення життєвого простору ніколи не буває кінцевою метою живого. Це — засіб вивищення, як у цей час сказав Хайдеггер.

Кіноповість «Земля» є свідченням того, що в новій для себе естетичній ситуації Довженко не мав на меті кидати виклик природі в авангардистських традиціях. У «Землі» акцентується вичерпаність традиційної нормативності повіствування. У тексті це сконструйовано як протистояння традиційного кіносюжету «Землі» (вбивство комсомольця куркулем) і відвертої відмови від сюжетності, прагненні уже до онтологічної обумовленості «Землі» як кіноповісті. Автор нівелює уяву про реальність як таку, акцентуючи висхідну значущість для кіноповісті мистецької реальності, фільму як реальності.

Кіноповість «Земля» найбільш адекватно відбиває новаторські пошуки Довженка у сфері артистично-ігрових форм, що дарували художнику відчуття свободи від будь-якого примусу, неординарну образність, що зростає із глибинних смислів артистизму як віртуозного володіння життям і, врешті-решт, формує самосвідомість (і автора, читача) як артистично-ігрову, тобто розкутість, гнучкість, динамізм думки, значущість творчої індивідуальності, що виступає кризою призми суб'єктивної побудови тексту. Це знаходить своє вираження в ретельно вибудованих артистично-ігрових конструкціях, у тому числі і на основі геометричних міфопоетичних символів, як, наприклад, трикутник, що символізує плідну силу землі, одруження, забезпеченість, чим, власне, на відміну від фільму, і завершується кіноповість, інформаційністю, що межує з казковим фіналом. Роль конструкцій проявляється на різних

рівнях тексту: і в його організації, і в сприйнятті, заперечуючи думку про гру як непродуктивну діяльність.

Паралелі тут очевидні, це, зокрема, роздуми Унамуно про безперервність духовного розвитку людства і роль творчого «Я» в цій безперервності, власне яким вона й тримується. Унамуно підкреслював: «Існує безперервний вплив від оточуючої природи до моєї свідомості і розвивається зворотний потік від моєї свідомості до оточуючої природи, що також є частиною мене, моєю природою, і в цір того як обживається в Природі мій дух, всотує зовнішню реальність, я сам одухотворяю Природу, насичуючи її внутрішньою ідеальністю. Я і світ обопільно творимо один одного. І з цієї гри взаємоспрямованих дій і протидій пробивається в мені свідомість мого «Я»... Моя самосвідомість — ось ядро обопільної гри між моїм зовнішнім і внутрішнім світом» [11, 22, 221].

Як бачимо, не так споглядання гри, навіть не її режисування, а формування самосвідомості в грі, гра з самим собою, імпонувало Довженку, спонукало до художніх інновацій. Це виразилось в експансії індивідуально заломлених концептуальних ігрових аспектів, серед яких у фільмі «Земля» є образ Дитяти з його глибинними міфологічними смислами: поверненням до часу як починанням всього, акцентуванням його деміургічної маргінальної позиції на межі часу сакрального і профанного і, безумовно, ідеєю вічного оновлення, з таким відверто зрежисованим хаосом, як поєднання початку і кінця, змішуванням часу міфологічного й історичного, переданого в образній формі як метаморфози класичного виразу Геракліта: «Час грає хлоп'я». У фільмі це образ Дитяти, що утримує яблуко як символ і землі, і державності. При цьому Довженко намагається врівноважити естетичну і історичну змістовність часу: історія є об'єктом естетизування.

Довженко нарощує естетичні смисли «Землі», вдаючись до трансформації космогонічних міфів, у першу чергу геліопольських. Як відомо, німецькі розкопки Геліополя на рубежі століть були не менше резонансними за відкриття Трої. Це, певно, і обумовило зростаючу зацікавленість до єгипетських енноад, дев'ятки богів, серед яких бог землі Геб (єдиний у міфах народів світу) займає чільне місце. Очевидно, Довженку імпонувало домінуюче творче начало

¹ У даному випадку вважаємо за доцільне вжити слово «вирисовується» за словником П. Беринди (від слова «риси»).

в єгипетській міфології, що більше співвідносилось з на-
ростанням косміургічної сили Автора. Саме Автор пропо-
нує осмислити створення кіноповісті з погляду артистич-
ної діяльності, зміщуючи акценти раптовим переходом від
об'єктивного обґрунтування до суб'єктивно-авторського
«Те, що тут написано, є лише авторський спогад про спо-
гад і фільм, що ним був створений колись давно, в 30-
му році...». І «спогад» цей є вже не буденним психічним
актом, а переживанням естетичного змісту, що зринає
тоді, коли з'являються передумови для нового переживан-
ня. До того ж, за свідченням фахівців, спогад має більш
чіткі контури порівняно з відповідним переживанням, бо
має образний характер, а в даному випадку – артистич-
ний. Підкреслюючи, що кіноповість є «спогадом про спо-
гад», Автор тим самим конструє перехід мнемотехніки
психологічної дефініції в поетологічну. І ця нова її змісто-
вість відчутна в певному асоціативному ряді: гра, обряд, ри-
туал, пісня і, особливо, танок, що водночас є свідченням
витіснення жіночого начала, симво-лістських традицій з
культури Вічної Жіночості, так відчутних у фільмі, але та-
ких, що вже не відповідали новій естетичній змістовності
косміургічності науково-техногенного ХХ століття, з такою
очевидним протистоянням культури і цивілізації. Проте
зазначимо, Довженко не схилявся ні до концепції Шпен-
глера, в якій культура передувала цивілізації, ні до роздумів
Унамуно, відповідно до яких культура є найвищим
останнім творінням цивілізації. Будучи сам породженням
вже не тільки культури, а й цивілізації, Автор кіноповісті
прагне гармонійного їх урівноваження. А звідси таке від-
верте конструювання домінанти своєї естетики й поетики
– життєтворчості – на основі культурно-історичних тра-
дицій артистизму.

Нагадаємо, «Земля», і фільм, і кіноповість, є «спогадом
про спогад», тобто не звернення до більш ранніх форм
ігрової діяльності, до яких, витримуючи «шкалу духовної
дистанції», повертається митець: ритуал, обряд, танок
акторська професійна гра, які переосмислені ним крізь
чинники і конструкції для літературного тексту, для кон-
струювання художнього смислу крізь призму людино-
артистичної ідеї; ідея є об'єктом, предметом і метою худо-
жньо-естетичного мислення. У зв'язку з цим у фільмі

«Земля» він загострює ще один ігровий аспект – звіль-
нення від примусу, що передано в надзвичайно вишуканій
артистичній формі – оголеності тіла Наталки. Найсутте-
віша роль у цьому дійстві надається одягові як найбільш
індивідуальному творінню людської культури, одягові, що
символізував зв'язок між світом і таким вразливим людсь-
ким тілом.

Естетизування Довженка у фільмі набуває форми геш-
тальту, змістом якого є зв'язок тіла і душі, але не стільки в
плані quidditas, скільки в чуттєвому, коли тіло є виявом не
чуттєвості, а душі, душа ж є смисловираженням живого
тіла. У такий спосіб розвиваючи, трансформуючи деякі
тенденції популярної у 20-ті роки концепції німецького
психолога і філософа Людвіга Клагеса, Довженко кон-
струє вітальну єдність тіла і душі, коли тіло впливає на
душевне начало, а те, в свою чергу, впливає на тіло силою
вражень, почуттів чи ефектів, що спонукають до дієвості.
Жест Наталки, що зриває з себе одяг, є результатом душе-
вного переживання, і вся повнота його (переживання)
відчутна саме в цій оголеності тіла, що відчувається нею,
як синтез тілесного і духовного. Саме тіло є центральним
об'єктом переживання і водночас втіленням його Я, яке, у
свою чергу, продукує формування образу світу і людини.
Водночас жест має естетичний характер. Це повернення
до космічної врівноваженості в античному варіанті:
«прихована гармонія сильніша за явлену» (Геракліт).

Втіленням космічної енергії, що задає ритм не тільки
світовий, скільки естетичний, є танок Василя. Він важли-
вий в першу чергу своєю артистичною самодостатністю, у
якій Довженко мнемотехнічно співвідносить тисячолітні
набутки в мистецтві танку: у ньому відчутна екстатична
хода Шиви і Діоніса, відлуння танку, описаного Горацієм,
як удару ногою об землю. У цій експресивності сучасний
дослідник вбачає «тенденцію до асоціювання позитивного
душевного самопочуття з відчуттям ваги власного тіла»,
відштовхування від землі як жест радості і політ як символ
турботи [12, 242-243], тобто особливого косміургічного
Водночас у танку Василя відчутна своєрідна танцю-
вальна стратегія, що виводить його за межі часу і історич-
ного, і естетичного. Танок є свідченням народження нової
людини, нового мистецтва, митця нового типу, нової іс-

тини – мистецтва. Здавалось би, Довженко знов урівноважує чуттєвість, афективність танцювального дійства: «...від глухого тупоту його ніг і жагучого шепоту серсонного безгоміння утворилась така тиша і стільки злади розкрилось у всьому від землі до зірок, немовби ніколи, скільки світ існує й існуватиме, не мав і не матиме туди місця жоден злочин. Василь творив свій танець...» [1, 76]. Надалі естетизуюча думка Довженка вписує «святкові рухи», «торжествуюче тіло», що «відривається від землі», «закони тяжіння», але душу, що «рветься у височінь», закони життя. І все це відбувається в окремій людині, яка підкоряється «внутрішній музиці». І тоді танок з його екстатичною ходою як гармонійною врівноваженістю зі світом, вивільненою енергією як апогеем індивідуації, що виражається у всіх «рухомих подіях тіла танцюючого» (Подорогою) [13, 193] прочитується як міфотекст, трансформація міфу про єгипетську богиню неба Нут, вигнату над Землею Гебом. У тексті Довженка Василь-Земляк з нестримною «жагою оволодіння», що народжується в танку при місячному сяйві, набуває ознак «тілесної частини світотворіння» [14, 153] не тільки не бездіяльної, а непрочуд дієвої. А тому смерть його в кіноповісті втрачає соціально-класову обґрунтованість, набуваючи значення події космоігрічної. Співвіднесемо танок Василя з перемантичною танцювальною ситуацією, описаною Л. Блок: «...вважає те, що Гімар (відомий французький балетний танцівник XVII століття – В. Н.) танцює дуже узагальнено, всім тілом. Рисунок руху рук і ніг такий легкий, рух така проста, виразна і жива, закинута голова так невимішена, узгоджує свій рух з вишуками корпусу, весь силу такий, що танок цей здається нам явищем не своєї епохи...» [15, 46]. Танок Василя є уособленням естетичного динамізму XX століття. Це танок експресивний, що характеризується віртуозною технікою, у якому проглядають архаїку, ритуал і водночас тенденції кубізму: кутастість, різкість, обірваність. Спроба подолати земне тяжіння лише миттю, весь танок спрямований вниз, до землі. Оже, кіноповістувальний феномен людиноартистичності. Довженком, є явищем земним і рукотворним, немов перейнятий ним від Ніцше, його поетично-афористичні думки про здатність танцювати ногами, поняттями, сл

вами і навіть пером, щоб відчути Землю, її творчу силу і себе як артиста.

мудрощі не допоможуть йому зберегти усмішку після смерті [10, 59]. Проте естетизоване режисерування спрямоване не на оформлення суто зовнішніх артистично-ігрових ефектів, а на вияв внутрішнього змісту артистизму – гідності як вираження благородного образу мислення. І це поверненням до ідеї свободи духу в її романтичному варіанті, що, як завжди у Довженка, посилюється міфопоетичністю: образ усмішки є уособленням античної традиції – посмішки як народження, любові, життя (за Фрейденберг). Надалі режисерування набуває життєтворчого характеру у виразі: «...щоб умів також цей артист орудувати косою, вилами, ціпом або зробити хату...» [10, 59].

Артистична діяльність поповнюється ритуальним змістом, повертаючи до ритмів архаїки. Але авторсько-режисерський заклик до того, щоб підняти «апарати на плечі», вибудовує текст «Землі» як паралельних ігрових моментів, їх протистояння, ототожнення, від чого формується її (гри) глибинні смисли.

Отже, сюжетом кіноповісті є наростаюча сила артистично-ігрових рис – авторських як уособлення життєтворчої сили землі, режисерських як вибудованої ігрової стратегії і природних, що в авторсько-режисерському контексті набувають особливої косміургічної сили. Вони, ці смисли, посилюються і особливостями композиції кіноповісті як «кіно в кіно», «театр в кіно».

У «Землі» підкреслюється самодостатність артистичної гри, її природна сила, в першу чергу (через «спогад») як алюзія на те, що до участі у фільмі були причетні непрофесійні актори. Ще й тому така закономірна в кіноповісті зверненість до гри як до самої себе, як до форми «поза нормами».

У зв'язку з цим автор вважає за доцільне актуалізувати ігрові форми новонародженого жанру кіноповісті, де така очевидна артистично-режисерська воля автора, його уява про світ як життєтворчість, з якого народжується новий мистецький світ.

Література

1. Довженко О. Земля // Дніпро. – 1995. – №1. С. 28-36.
2. Бердяев Н. Самопознание. – М., 1994. – С. 194-336

3. Жирмунский В. М. Проблемы поэтической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. – М., 1981. – С. 62-75.

4. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. – К., 1994. – С. 71-255.

5. Блок А. Искусство и революция // Собр. соч.: В 6 т. – Л., 1982. – Т. 4. С. 240-277.

6. Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы. – М., – С. 107-140.

7. Лосев А. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // С. 67-78.

8. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертвый» // Вопр. филос. – 1990. – №7. – С. 143-176.

9. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991. – С. 218-260.

10. Довженко О. Кіноповісті, оповідання. – К., 1986. – С. 57-82.

11. Унамуно М. Цивилизация и культура // Избранное: В 2 т. – Л., 1981. – Т. 2. – С. 220-227.

12. Таруашвили Л. И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурноисторических предпосылках ордерного зодчества. – М., 1998. – 376 с.

13. Подорога В. А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX вв. М. – 1993. – 320 с.

14. Ямвлих. О египетских мистериях. – М., 1995. – 288 с.

15. Блок Л. Д. Возникновение и развитие техники классического танца (Опыт систематизации). – ЛГИТМиК, ф.1, оп.1, ед. хр.279, л.218-219. – Цит. за: Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. – Л., 1983. – 431 с.

16. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. – СПб., 1993. – 672 с.

СИМВОЛ ЯК ПОЕТИЧНИЙ КОД ВИРАЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТОБАЧЕННЯ В РОМАНІ «ЧОТИРИ ШАБЛІ» Ю. ЯНОВСЬКОГО

Символіка як одна з властивостей прози Ю. Яновського неодноразово відзначалась літературознавцями, найсамперед стосовно його роману «Вершники». При цьому мова йшла, як правило, про зміст символів у соціально-класовому, революційному аспекті на підтвердження прихильності їхнього автора до так званого «революційного романтизму». Останньому, як відомо, відводилася маргінальна роль серед інших виражальних засобів соціалізму¹. На їх міфологемність, як і взагалі на образи з систематичних стихій, контраверсійні поняття життя – смерті, воскресіння, доля-недоля тощо увага не зверталася. До певної міри у «Вершниках» Ю. Яновський дав для цього підстави, поступившись свободою таланту перед одержанням [1, 6]. Але в його ранній новелістиці, в романах «Майстер корабля» і «Чотири шаблі» символіка виявляється в межах основної національно-романтичної спрямованості, але і не без зв'язку із символістичною поетикою світової літератури.

Методологічне пояснення єдності реалістичного, романтичного і символістського в образному світі Ю. Яновського знаходимо у О. Ф. Лосева, який вбачав відмінність символістів від реалістів у тому, що перші «хотіли розуміти реальне те, що є надзвичайним, надпочуттєвим, надприродним, небесним, занебесним, в крайньому разі, за філософською конструкцією» [2, 164, 190]. Говорячи про корелятивність романтичної і символістської естетик, відомий філософ зауважив: «Основною властивістю романтичної естетики є вельми інтенсивне використання різно-

¹ Здається, що поняття «революційний романтизм» й було вигадано, щоб задіяти до соціалізму письменників, які своєю стилістикою не вписувалися в його рамки.

манітної ірраціональної образності..., ця ірраціональна романтичність естетики є, безперечно, міцний, енергійно запроваджуваний символізм» [3, 142].

За домінуючим пафосом творчий метод автора роману «Чотири шаблі» визначає «активний романтизм», або «романтизм вітаїзму» (терміни М. Хвильового), поява якого в українській літературі 20-х рр. зумовлена історією боротьби українського народу за волю, його ментальністю. А в романі «Чотири шаблі» ще й авторським надзавданням – показати «героїку виконання», зафіксувати «пафос виконання, волю до здійснення наказів революції на окремих ділянках» [4, 228].¹

Розглядаючи роман «Чотири шаблі» як романтичний, дослідники виділяли морську екзотику, підкреслюючи типологічну спільність стилю Ю. Яновського з манерою письма ряду американських письменників (Г. Костюк, Г. Клочек), зокрема Дос Пасоса та Джеймса Джойса. Сам автор підтверджував, що роботи останнього «такі далися взнаки», кваліфікуючи їх, як у-експресіоністичні [4, 225]. У романі є мотив-образ моря, що виникає у віршованій інтродукції до «Першої пісні» і розгортається в наступних, епізодично наявний в сюжеті твору. Є означувальні деталі морської екзотики. Але ... У «Майстрі корабля», як говорив Ю. Яновський, «головне» «не море і не кіно... у книзі є жінка, про яку ви думаєте, є й корабель!» [4, 227]. У «Чотирьох шаблях» є побратими, є степ. Характеристичними для опису степу є кінь, вершник, відповідні флора і фауна. Море постає через специфічний антураж (реї, паруса, абордаж, лажі, снасті). Але функціонально вони пов'язані з ідеєю волі, взаємопроникають. Бригантини «розносять перемогу суходолу», «партизан-ський бойовий

¹ Зауважимо, що за зображенням у романі «Чотири шаблі» стоїть реальна постать отамана Григор'єва, царського офіцера, потім петлюрівця, який зібрав на Україні чимале військо повстанців. Навесні 1919 р. воно на короткий час стало на бік Червоної Армії і відіграло неабияку роль у звільненні Херсона, Миколаєва, Одеси від грецьких і французьких інтервентів з Антанти. Але в травні того ж року він підняв повстання проти радянської влади і потерпів поразку. Прочитання цих реалій за поетизованими в романі подіями і героями зумовило ту вульгаризаторську оцінку, яка закріпилася за романом у радянському літературознавстві.

фрегат поставить марс і брам, і бом-брам-парус»). Морський код неморського повідомлення народжує метафору, яка корінням своїм у народній пам'яті. Саме на цьому наголошував О. Гончар, осмислюючи своєрідність образної системи Ю. Яновського. «Давно помічено, — пише він у статті «Блакитні вежі Яновського», — що степові люди мають вроджений потяг до моря, з дивною силою вони зваблює степовика, заповнює своїм простором, вільністю, морською далеччю» [5, 541].

Ю. Яновський, автор «Майстра корабля», писав, що «його приваблює море..., таке переконливе й зовуче, так барвисте і мінливе», що тільки воно «могло надихнути отакі книги» [4, 226-227]. Але він, як згадує С. Плачинда, говорив і такі слова: «До безуму люблю степ» [6, 280]. У записі від 3 червня 1932 р., зробленому ним під час подорожі по Херсонщині, читаємо: «Людина, яка народилася у степу живе прямо на землі, почуває себе на ній і над собою не бо і ніяких меблів... у степу — любов до життя, відчуття об'ємної круглоти землі» [7, 74]. У всіх своїх романах Ю. Яновський зображував просторинь степу, передавав «пахощі степу», зображував степовиків. І в «Чотирьох шаблях» образ степу є лейтмотивним. Функціонально він має тісних зв'язків з агрокультурницькою діяльністю людини. Є лише натяки на неї (сцена ярмарку, вираження мрії про весняний обробіток землі). У їх сфері накреслюються контраст плугу і зброї, який виявляє сакральну співвіднесеність степу, вершника з вогнем війни, продукуючи їх антиномію: життя — смерть.

У «Третій пісні» письменник епізодично, через окремі деталі розгортає думку про природність агрокультурної сутності степу. Час дії (пора року, короткий перепочинок між боями), просторова точка (рух дорогою серед пробудженого весного степу) зумовлюють усвідомлення його довічного призначення, що лаконічно втілено в репліках героїв-гарматників: «Тут би пшениці вкинути. — А може баштан?» [8, 224]. Акцентуючи в розмові персонажів, чий імена не названі, слова-речі «пшениця», «жито», напруженість запитання «чи глибоко вода?», Ю. Яновський відтворює на дні душі мрію людей, відчужених від землі війною за неї. Наступна мікрохарактеристика — «мимоволі очі звертаються до командира, що був їхньою волею»

[8, 224], авторська молитва-звернення: «Весно, весно, прийди на ці поля скоріш, полий їх травами хлібними і сіном, сіножатями й царинами!» [8, 228] виявляють новий аспект внутрішніх суперечностей людського життя, актуалізуючи інший код образу. Драматизм життя людини в одній площині з драматизмом степового світу. Картина мертвого поля: «Працівників у полі не чути. Одчайний безголосий сум обгорнув усе і кричить-просить робочих рук» [8, 229] — вмотивовує психологічно насичений роздум: «Земле наша, матінко, кров'ю полита, лежиш ти на похвату у всіх! Кожний руки, що від бажання спітніли, кладе на тебе. Але хто покладе руки на чепіги? Хто потом закрапле борозну на дощ і врожай? Так і хочеться застромити зброю на межі й піти вздовж за скибою, витираючи піт. Ще не час» [8, 229].

На опозиції плуг-зброя, життя-смерть спрямовано і руйнацію традиційного співвідношення Земля-Хата. Хата як тип людського помешкання в романі «Чотири шаблі» Ю. Яновського не має тієї магічної сили, на якій тримається рід. Як немає у творі і образу берегині роду. Хоча майбутнє пов'язується все ж із жінкою-степовичкою: «Нових людей народять нам степові плідні жінки, ми можемо гинути спокійно» [8, 206]. Ні Наталка, дружина Шахая, ні Лоретта, подруга Остюка, які зображені епізодично, не наділені роллю берегині. Навпаки, вони обидві розривають родинні, як і родові, зв'язки. У зав'язці роману, побудованій на зіставленні епізодів весілля і роззброєння побратимами ешелону (від задуму до здійснення), виникає мотив відмирання роду. У міфології слов'ян весілля — початок вмирання. У сценах роззброєння ешелону немає зображення смерті, вони авантюрні, з елементами комічного, парадоксального. Але образ зброї асоціативно транспонується на контраверсу життя — смерть, що з розвитком сюжету виявляє свою сутність у деталях, колізіях, картинах, ситуаціях, просторово окреслених в межах степу.

Представляючи в романі «Чотири шаблі», в його першій пісні, майбутніх «вершників» — Шахая, Галата, Марченка, Остюка — очима фотографа (кінематографічний прийом), прозаїк проектує їхню долю на «колосальні безмір'я» [8, 166] революції, складовими якої, на думку побратимів, є

«сила і воля до життя, що понад усе, «навіть справедливість» [8, 167]. Порівняння побратимів з орлами, хоча й такими, що сидять на скелі («Це сиділи на скелі орли, напутивши на себе всю поважність завмерлих хвилин») переносить їх у царину степу (в Україні орел – птах степу), з одного боку, а з другого – у вічність («напустивши на себе всю поважність завмерлих хвилин»). Паралельно до теми-тези «колосального безмір'я» в цій урочистій характеристиці Ю. Яновський дає уявний образ майбутнього розвированого людським змаганням за волю Степу. «Затремтить степ, затрясуться шляхи під копитами сміливих вершників» [8, 165]. З цієї сюжетної точки розгортається наскрізний мотив роману – єдності степу і революції, степу і вогню, степу і війна.

Степ у романі «Чотири шаблі» Ю. Яновського – «вселенський хронотоп» (М. Бахтін) і одночасно образ вільної природи, світової природи стихій. Звідси його зв'язок з природним космосом твору (Земля, вода – море, повітря – небо, сонце – вогонь), моделлю світу, що створена письменником. Степ у романі Ю. Яновського – це ідея-символ, топос рідної землі, волі. З його образом (саме в системі степ – війна – людина) в центральну позицію виведено образи вершника, коня, шаблі.

Хронотопічна сутність образу степу репрезентована через пейзажі, в яких в активній позиції сили космічної тріади – Сонце, Місяць, Зоря. У зіставленні з подіями, імпресіоністичними вказівками на психічний стан окремого персонажу чи «маси», сюрреалістичними деталями останні функціонально не лише реалії природного світу, а й символи. Від космічного вогню (сонця, місяця, зорі) перекинуто місток до вогню земного. Цим містком є образ крові: перед боєм «сонце вдарило стрілами» [8, 228], опис битви включає трагічну метафору «сонце заходить серед тисяч смертей», що розгортається до відчуття реальної загибелі (у сприйнятті ворогів – парламентаріїв): «з останнім променем сонця йде до бою кіннота» – «половина її загине, не дійшовши до ворога» [8, 217], чи – під час бою над степом місяць завис, «як коршун» [8, 209], цей образ завжди означуваний епітетом «червоний». У картинах хаосу битви образи Землі, Сонця, Місяця введені в характеристику трагічного світу: «Земля стовбурами стала навкрути, закрив-

или очі кривавим туманом, а сонце раптом коливатися стало на небі» [8, 232]. Їх трагічна насиченість відтінена мотивом, що пізніше М. Стельмахом на іншому матеріалі був виражений народнопоетичною формулою-афоризмом «Кров людська – не водиця, проливають її не годиться», мотивом взаємозв'язку землі і людської крові, заперечення ідеї знецінення останньої. Невипадково змістова квінтесенція цього мотиву закумульована у фіналі опису битви: «Це не просто червона юшка, що на неї можна тверезо дивитися! Тепла і пахуча така та солодка, що нею не заллеш ніколи жаги, вона летиться у весняну землю – на ясні зорі, тихі дощі, на врожай...» [8, 235]. У підтексті цієї розгорнутої метафори змістовно проступає опозиція Життя-Смерть з орієнтацією на воскресіння. У Ю. Яновського образи Землі, Сонця, Місяця не втрачають своїх міфологічних якостей. Земля і Сонце – це насамперед емблеми життя і волі.

У романі «Чотири шаблі» Земля – Степ – безмежжя боротьби, плацдарм, на якому розгортаються не просто бої армії Шахая проти французів, греків, білих, а й безмежжя світових битв. Конкретний реальний образ степу трансформується в абстрактний космос Степу і космос битви. У їх злитті в соціальний і природний площині виділяється і такий образний ряд, як дорога і вершник.

Образ дороги – вертикальна іпостась степу. Він амбівалентний. Мерехтливо мінливий, як степ, він пов'язаний з просторово-часовим континуумом у степовому космосі – як напрямок руху (залізниці, шлях рейду). Початкові сліди співвіднесеності образів дороги-степу – боротьби в експозиції. Перша згадка про дорогу ще надто абстрактна: «Ми виходимо на дорогу» [8, 166], – проголошує Шахай. Наступне уточнення – «одружить нас із собою далека путь і грізне життя» – не прояснює мети цього виходу побратимів. Але в зіставленні «далека путь і грізне життя» народжується відчуття драматизму. З розвитком сюжетних ліній останній сфокусовується в основний пафос нарративу метафор. Вказівка «одружить» ставить знак рівності між дорогою і нареченою. На весіллі лунає пісня про три дороги, де зустрічаються «князь з Дажбогом», Сонцем. Визначений цією піснею та піснею про козака Супруна мотив є домінуючим у зображенні долі Шахая та його побратимів. Їхні сюжетні лінії розгортаються в романі як лан-

цюг кадрів-епізодів воєнних змагань, рейдів, розмірковувань про стратегію і тактику боїв. Вони — вершники, кінотники.

Образи вершника і коня в романі «Чотири шаблі» постають в єдності, як побратими в бою. Йдучи за міфологією, автор в їх змалюванні акцентує красу, стрімкість, досконалу пластику, силу і гармонію. «Кінь затримався на кручі тільки мить» [8, 223] — це перша фраза опису переходу війська Шахая через річку. У короткому повідомленні виникає відчуття монументальності: затримка на кручі, а далі рух. В описі останнього ключовими образами «летячи плавко вниз» і «водоспадом сипалась вода земля», збита копитом. Зіставлення плавності лету його швидкості, що підкреслена в порівнянні з водоспадом — не води, а землі, є засобом опоетизації коня, а черга їх зв'язок із означувальною деталлю «парубоцький хист» самого Шахая. Центральною фігурою в цьому епізоді фігура коня, але в єдності з людиною. Його характеристика органічно переходить в характеристику вершника, Шахая:

«Кінь лагідно косив оком на хазяїна, на кучеряву голову, що її він любив більше себе. Сірий був розумний кінь і весь свій розум віддавав кучерявій голові. Так пливав вони через ріку» [8, 223].

У плані давніх міфологічних традицій Ю. Яновський утверджує культ коня, викреслюючи в епізодах битв і походів армії Шахая його емблематичний зміст: кінь — знаменство, відваги. У цьому ракурсі образ «грецької кінноти» на віслюках сприймається не як реалія, а як умовний засіб возвеличення кінноти Остюка й іронічного зниження характеристик ворога. Вважається, що кінь загальноміфологічній системі — тварина сонця. Яновський зберігає цей зміст через введення коня як одного з складників до тієї моделі світу, яка створена в романі «Чотири шаблі». Визначаючи тактику і стратегію бою під Успенівкою, Шахай проголошує: «здамося на ноги наших коней, на широчінь безкраїх степів. Вони нас визволяють... наші коні, наші степи, наші клинки і революційна честь» [8, 203]. В одній системі кінь-степ-клинок революційна честь. Всі вони в орбіті вогню небесного (сонця, місяця, зір) і вогню земного (батального). Чи не від Овідія (а, можливо, й від більш віддаленого часу) по-

буває в художній творчості порівняння коня зі стрілою. У Ю. Яновського воно вперше виникає у вжитому ним епіграфі до роману, народній колядці:

Пустимо стрілку, як грім по небу;
Пустимось кіннями, як дрібен дощик;
Блиснем шаблями, як сонце в хмарі!

У автора роману «Чотири шаблі» стрілка — насамперед зброя, символ вогню (згадаймо, перед боєм «сонце вдарило стрілами»); такий зміст розгортається в різних варіаціях, в тому числі шаблі і клинка. У площині названого зіставлення створюється новий образний зв'язок — кінь-вершник-клинок. Винесений у заголовок образ теж має підтекстове зближення людини і зброї. Звідси й розгорнення опозиції життя — смерть — воскресіння (у сюжеті твору є і безпосереднє і опосередковане, символічне її втілення), і нове авторське розуміння образу шаблі-зброї, піднятого на рівень мотивації дій, поведінки героїв у тих класових змаганнях, що визначили обличчя доби. Йдучи за козацьким звичаєм, оспіваним в народних думках та історичних піснях, Ю. Яновський насичує загальний образ «чотирьох шабель» ідеєю побратимства в обороні від ворога в бою. Ця його сутність відкрито заявлена в інтродукції до «Другої пісні»:

Ми стаємо плечима до плечей, —
І на чотири боки шаблі! —

і знаходить художнє розгорнення не лише в чотирьох перших частинах книги, де йдеться про події боротьби з військом Антанти, а й у трьох наступних, присвячених зображенню нелегкої долі героїв у повоєнний час. Їх четверо (Шахай, Галат, Остюк, Марченко), бійців і керівників битв. У кожного з них зброя, в тому числі і шабля, яку вони спільно спрямовують проти ворога, якою обороняють один одного і свій земний світ. Війна відступила, запанував мир, бойова шабля відкладена, але потреба в ній не зникла. Зіткнення героїв із хаосом веде спершу до роз'єднання героїв, а потім до їх об'єднання.

У розвитку конфлікту перших чотирьох пісень, конфлікту глобального, домінантним у зображенні протиставлених сил є протиставлення не лише супротивників, а й їхньої зброї. Концептуальним у цьому плані є антитетичне

зображення сутички в бою Остюка з французьким лейтенантом. Автор фіксує погляд на їхній зброї, градаційно виділяючи оціночні епітети. У Остюка — «гарт кубанського клинка», «невеличка шабелька... незavidна і скромна, вона врубувалася навіть у залізо, не пощербившись». У француза — «парадна шабля, блискуча нікельована нікчем». Досить широко розгорнувши епізод двобою, автор віддає перевагу не зброї, а людині, її мистецтву володіти зброєю. До того ж перемагає в єдиноборстві не Остюк, а його армія, воля, до якої прагнуть побратими. Домінуючий мотив волі і реалізується через поліфоніку символічних образів.

Література

1. Харчук Р. Роман Ю. Яновського «Вершники» як друга редакція «Чотирьох шабель» // Українська мова і література. — 1996. — Ч. 1. 6 с.
2. Лосев А. Ф. Проблемы стиля реалистического искусства. — М., 1976. — 367 с.
3. Лосев А. Ф. Романтизм // Литературная учёба. — 1990. — №6. — С. 136 — 156.
4. Яновський Ю. Коментарі до книжок: «Прекрасна Ут», «Кров землі». «Майстер корабля» та «Чотири шаблі» // Яновський Ю. Твори: В 5 т. — К., 1983. — Т. 5. — С. 217 — 232.
5. Гончар О. Блакитні вежі Яновського // Гончар О. Твори: В 6 т. — К., 1983. — Т. 25. — С. 511 — 546.
6. Плячinda С. Там, де народився Юрій Яновський // Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського. — К., 1980.
7. Цит. за: Яновська Тамара. До біографії Ю. І. Яновського // Лист у вічність: Спогади про Юрія Яновського. — К., 1980. — С. 276—286.
8. Яновський Ю. Чотири шаблі // Яновський Ю. Твори: В 5 т. — К., 1983. — Т. 2. — С. 167—325.

О. Д. Буханенко

РОЗКВІТ РОМАНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 30-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ: ЗАКОНОМІРНІСТЬ ЧИ ПАРАДОКС?

Початок XX століття був періодом, коли в українській (як і взагалі в європейській) прозі домінують малі епічні жанри. Ця тенденція зберігається і в перші пореволюційні роки. С. Пилипенко та Г. Коцюба, І. Дніпровський та А. Заливчий, О. Досвітній та В. Підмогильний, М. Івченко та Г. Косинка, Г. Михайличенко та М. Хвильовий, І. Сенченко та П. Панч, О. Копиленко та А. Головка, Л. Любченко та О. Вишня, О. Мар'ямов та М. Йогансен стають відомими в цей час здебільшого як автори оповідань, новел, ескізів, нарисів.

Перша половина 20-х років позначена активним розвитком повісті (П. Панч, Д. Бузько, О. Копиленко, А. Головка, Ю. Смолич та ін.). В другій половині 20-х — на початку 30-х років подальший розвиток повісті супроводжується розвитком роману (В. Винниченко, Л. Первомайський, А. Антоненко-Давидович, В. Підмогильний, Є. Плужник, Ю. Яновський, А. Головка, Я. Качура, О. Копиленко, О. Досвітній, С. Бажко, Л. Скрипник, Ю. Смолич, О. Слісаренко, Г. Шкурупій, І. Ле та ін.). З середини 20-х років жанрова домінанта помітно зміщується в бік повісті та роману. Слід зазначити, що романи цього часу часто були ще художньо недосконалими. Але найбільш нищівної критики зазнавали, здебільшого, цілком добротні взірці романічного жанру, як, наприклад, «Місто» В. Підмогильного, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Мати» А. Головка. Певною мірою це можна пояснити тим, що критика вже тоді керувалась переважно політичними, а не естетичними, критеріями. Але суть справи полягала, на наш погляд, не тільки в цьому.

Прийнято вважати, що «30-ті роки стали періодом розквіту радянського роману» [1, 39]. В «Історії радянської багатонаціональної літератури» розквіт роману пояснюється так: «Це було пов'язано з багатьма причинами, головна

з них — властивості самої дійсності» [2, 160]. Але якщо неупереджено придивитися до «властивостей самої дійсності» кінця 20-30-х років, не можна не побачити, що вони були цілком несприятливими саме для розвитку роману. Чому? Коротко на це питання можна відповісти так: притаманні роману як жанру ціннісні орієнтації, концепція людини, розуміння характеру її стосунків із соціальним середовищем кричуще суперечили ідеології нового суспільного ладу, остаточне утвердження якого в цей час відзначалось особливою наполегливістю та жорстокістю. Спробуємо стисло охарактеризувати сутність цього протиріччя.

Новітній літературознавчий словник повідомляє, що а) роман — це епос приватного життя; б) визначна особливість жанрового змісту роману полягає в тому, що в романі суспільне та індивідуальне життя є відносно самостійними, вони не вичерпують і не поглинають один одного; в) необхідний для романічного героя розвиток особистісного начала проходить в історичному процесі відомої свободи в неофіційному, повсякденному сімейно- побутовому житті; відмову від релігійних, моральних і інших принципів властивих даному соціальному середовищу; появу індивідуального ідейно-морального світу та усвідомлення людиною своєї самоцінності; прагнення протиставити своє «я», свою духовно-моральну свободу середовищу, соціальній «необхідності»; г) прилучення героя до колективних — народних, національних, суспільних — ідеалів і цілей викликає суттєву трансформацію змістовної природи та структури роману [3].

Процеси, які відбувалися в радянській культурі 20-30-х років, за своїм змістом були протилежними зазначеним жанровим орієнтаціям роману. Радянська культура з самих своїх початків свідомо і послідовно будується владою як культура «антиіндивідуальнісна», як культура «людини колективної». Формування «нової людини» було програмною ціллю більшовиків від початку до кінця їх владарювання. «Нова людина» мала бути не індивідуальністю, а саме «колективною людиною». Як відзначає І. Дзюба, «на основі гіпертрофії уніфікаторського колективізму лежало уявлення не лише про есхатологічну місію пролетаріату, а й про його особливу природу, відмінну від природи будь-якої іншої суспільної верстви. Цій особливій природі мали відповідати і особлива пролетарська психологія та пролетарська естетика... Своєрідну «соціомеханіку» пролетаріату конструював талановитий російський поет і вчений О. Гастев, ідеї й твори якого мали великий вплив і в Україні. Він, зокрема, пов'язував психологію пролетаріату машинним виробництвом: «І ось ця саме риса і надає пролетарській психології вражаючої анонімності, що дозволяє кваліфікувати окрему пролетарську одиницю як А, В, С або як 325, 0, 75 та 0 і т. п. У подальшому ця тенденція непомітно створить неможливість індивідуального мислення, ставши об'єктивною психологією цілого класу... Рух цих колективів-комплексів наближається до руху речей, де вже наче немає індивідуального людського обличчя...» (Пролетарская культура. -1919. - № 9 - 10. - С. 44-45). Хай сьогодні це й здається неймовірним, але така естетика безликіості й бездуховності тоді багатьма сприймалася як новий соціальний гуманізм, нова етична й естетична програма. У поезії, прозі, в естетичних маніфестах владно-урочисте «МИ» переможно заступає нікчемне і зганьблене «Я» [4, 128]. Загальним місцем в літературознавчих працях, присвячених дослідженню природи роману, твердження про те, що його герой — це завжди індивідуальність, яка ясно усвідомлює цей свій статус. Проблема роману пов'язана перш за все із стосунками героя як індивідуальності із середовищем, з суспільством — стосунками саме тому складними й суперечливими, що герой є індивідуальністю. То чи можна вважати, що доба, коли людина перестає відчувати себе індивідуальністю, є сприятливою для розвитку роману? Риторичність цього питання стане уповні очевидною, якщо ми згадаємо про те, що в романі 30-х років головним героєм все частіше стає не герой-індивідуальність, навіть не герой як окрема людина, а герой колектив. Цю тенденцію відзначає в своєму нарисі історії українського радянського роману Л. Новиченко: «І якщо в романі 20-х років формування нової людини показувалось, головним чином, на прикладі одного або кількох центральних персонажів, то тепер разом з героями «першого плану» епічну розповідь дедалі ширше входить образ колективу, який складається, міцніє, проходить че-

рез різні етапи ідейно-психологічного визрівання в процесі здійснення великої творчої справи» [5, 25].

Як відомо, роман є епосом приватного життя. Приватне життя людини твориться низкою чинників. В новій післяреволюційній дійсності буквально всі ці чинники піддаються владі свідомому і послідовному руйнуванню. Революція ліквідує приватну власність. Ліквідуються прагнення особи на власну недоторканість, недоторканість її життя та майна. В нових умовах людина примушена обов'язково працювати на державу. В умовах нового побуту втрачає свою приватність найприватніша сфера приватного життя – інтимне життя. Комунальне житло робило очевидним, буквально всі вияви інтимності. Держава привласнює право на виховання дітей, бо влада зацікавлена в тому, щоб усі діти виховувались у дусі нового віровчення. Людина в нових стосунках – чи не єдина сфера життя, де людина всіх часів могла відчувати себе справді приватною людиною. Піддаються наполегливій дискредитації (більш докладно про деякі з цих процесів див.: 6, 590-598). Всі ці процеси призводили до практично повної деприватизації людського життя.

Одним з дієвіших засобів утвердження нового образу життя нової людини була література. Як свідчать дослідники, абсолютна більшість романів 30-х років присвячена двом темам – історико-революційній та виробничій. Обидві ці теми передбачали зображення людини в різних сферах саме суспільного, але аж ніяк не приватного, життя. Реальній дійсності і в художній дійсності літератури приватне життя майже повністю поглиналось суспільним життям. То чи міг активно розвиватися роман-епос приватного життя за таких умов? Чи був потрібним (і навіть взагалі можливим) справжній роман тогочасній культурі та літературі? Це ще одне – і не останнє – запитання, яке слід вважати риторичним.

М. Т. Римар в своїй праці «Вступ до теорії роману» узагальнюючи спостереження багатьох дослідників, відзначав: «Життєва основа роману – соціальна дійсність свідомо відособлених, роздроблених, розрізнених форм життя, відокремлених одна від одної соціальними, моральними, релігійними, правовими бар'єрами: це світ ієрархічних

відносин, ворожих інтересів. Не випадково свого розквіту роман досягає в період розвитку капіталістичних відносин, коли приватний інтерес стає основним рушієм суспільства» [7, 31].

Як часто відзначають літературознавці, романічний герой – це людина, яка «виламується» з свого соціального середовища, знаходячись у вкрай суперечливих стосунках з ним. Але одним з головних постулатів радянської ідеології був постулат про те, що держава, влада захищають інтереси всіх і кожного з трудящих, а тому в новому суспільстві немає ґрунту для виникнення суперечностей між інтересами окремої людини й інтересами держави, інтересами суспільства. Відсутність протиріч між класами, об'єднаність всіх людей справою будівництва соціалізму і комунізму – все це робило виникнення будь-яких міжіндивідуальних конфліктів чимось випадковим, незаконним (якщо тільки це не був конфлікт з представником ворожого класу або ворожої ідеології). В узагальнюючому дослідженні радянського багатонаціонального роману читаємо про це: «Науковий соціалізм вперше намітив реальні шляхи подолання давнього протиріччя між загальним та індивідуальним. Соціалістична література відкидає погляди, що возводять суперечність між особистістю та історією, індивідуальністю та суспільством у вічний, нерозрешимий конфлікт буття. Вона утверджує процес всезростаючої значущості особистості в суспільстві, нероздільність долі людської та долі народної. Новаторське рішення цієї проблеми соціалістичним мистецтвом багато в чому полягає в історично обґрунтованому подоланні відчуження особистості, у відкритті реальних шляхів до єдності, до зняття тези про нерозрешимість конфлікту між індивідуальністю і суспільством» [8, 14].

Отже, характери і долі героїв у романі соціалістичного реалізму радикально відрізняються від характерів і долі героїв класичного роману: якщо в останньому герой є індивідуальністю, а його духовна еволюція пов'язана з відчуженням від суспільства і боротьбою з ним, то в першому герой є «колективною людиною», а його духовний розвиток пов'язаний з прилученням до суспільних цінностей, у відмові від приватних інтересів, у служінні інтересам суспільства, держави. Якщо ж так, то чи є тоді герой ро-

ману соціалістичного реалізму романічним героєм і чи тоді роман соціалістичного реалізму романом?

На наше переконання, обидва ці питання також є різними, бо очевидно передбачають негативну відповідь. Про це, до речі, побіжно каже і автор вищезгаданої статті про роман у «Літературному енциклопедичному словнику» В. Богданов, відзначаючи, що заклики до розчленування особи в колективі, зневага до сфери інтимно-приватного життя, утвердження ідилічної рівноваги особистості та суспільства, переважний інтерес до історичних подій, а не характерів героїв, розмивали роман 30-х -середини 50-х років обширного нарисом. Але численні дослідження – від статей фундаментальних курсів історії літератури – утверджують тезу про розквіт роману в радянській літературі 30-х років. Таким чином, очевидним є парадокс: роман пережив розквіт в умовах, що були вкрай несприятливими для його розвитку.

Розмірковуючи на цим парадоксом, варто звернути увагу на те, що роман доби сталінізму – це роман з чіткою, раженими ознаками епопеї. Як відзначає Г. Сиваченко вже на початку 30-х років «в українській радянській літературі... відбувається становлення епічної форми роману, що найбільш плідно виявилось у творчості А. Голосинського, І. Ле, П. Панча» [1, 39]. На думку Л. Новиченка, ця тенденція зберігається і надалі: «Звернення до епічної форми, що характеризує основний потік української романістики другої половини десятиліття, було викликане важливими життєвими, ідеологічними запитами часу і разом з тим відповідало внутрішнім потребам розвитку самого роману. Це було в українській прозі особливо відчутним» [9, 30]. У одній з наших статей [10] ми показали, що домінування роману-епопеї було закономірним явищем, що відродження епопеї було результатом свідомої та цілеспрямованої культурної політики влади, що панування роману-епопеї означало не просто синтез двох жанрів (до речі, неможливий на думку Гегеля, Веселовського, Бахтіна), а поступове поглинання роману епопеєю. Після всього, що було сказане вище, легко зрозуміти: післяреволюційна дійсність усіма своїми особливостями сприяла розвитку не роману, а епопеї. Але відродити епопею не вдавалося вже у XX столітті, тим більш важко було зробити це після століття

панування роману. Тому відродження епопеї відбувалося не шляхом спроб створення одразу «чистої» епопеї, а шляхом спрямованої мутації роману, який поступово все більш помітно втрачав романічні риси і все більш помітно набував рис епопеї. Підкреслимо: це був зовсім не природний процес (характерно, що в європейській літературі цього часу нічого подібного не відбувалось) і, до того ж, процес, згубний для роману як жанру. Ось чому роман-епопея, що був характерним для літератури соціалістичного реалізму, – це, на наше переконання, зовсім не природне явище, якщо дивитися на нього з точки зору нормального літературного розвитку.

Саме через це роман-епопею не вдається чітко «вписати» до будь-якої родо-жанрової класифікації. Так, наприклад, М. П. Утехін у відомому дослідженні «Жанри епічної прози», довівши, що роман-епопею не можна віднести до традиційних епічних жанрів, стверджує, що його треба розглядати саме як різновид роману: «Але є і ще принципово важлива особливість роману-епопеї, яка не дозволяє віднести цей жанр до традиційно-епічних форм. Незважаючи на значну близькість принципів узагальнення, в ньому та в епопеї, провідними у романі-епопеї все ж є принципи типізації, а не узагальнюючої ідеалізації» [11, 67]. Як бачимо, на думку М. П. Утехіна, в романі-епопеї одночасно використовуються як принципи ідеалізації, характерні для епопеї, так і принципи типізації, характерні для роману часів реалізму. Таке твердження не може не викликати подиву, адже засіб художнього узагальнення – це не якийсь дрібний елемент поетики, це те, що обумовлює самий підхід до осмислення та відображення матеріалу дійсності в літературному творі; поєднання в одному творі ідеалізації та типізації важко уявити собі навіть суто теоретично, бо це принципи узагальнення, які в усьому суперечать одне одному. Поєднання в одному творі ідеалізації та типізації може здатися природним, мабуть, лише тому, хто вважає природним поєднання в одному творі роману та епопеї. Але справа не тільки в цьому.

В останні роки вже досить ґрунтовно доведено і широко розповсюдженою стала думка про те, що соціалістичний реалізм насправді не був реалізмом, бо спирався не

на типізацію, а саме на ідеалізацію як засіб узагальнення. Митець мав виходити не з дійсності, а з ідеалу, з норми, які підказувало йому пануюче віровчення. Звідси – яскрава нормативність літератури (і взагалі мистецтва) соцреалізму. Як відзначає І. М. Дзюба, «сама собою нормативність – не нове явище в історії художнього розвитку людства: ця історія знає немало нормативних естетичних систем. Але нормативність соціалістичного реалізму не має аналогій з поглядом своєї тотальності та ідеологічної агресивності, а її «примусовість» ґрунтується не на авторитеті естетичної теорії, а на пануванні політичної догми. Власне, естетична нормативність перетворилася на державну директивність регламентацію, яка поширювалася і на тематику (оспівування «соціалістичного будівництва», «радісного життя», «щасливого дитинства», «дружби народів», «трудових подвигів», маяка людства – Кремля, серця землі – червоної Москви, а найголовніше – «батька всіх народів», «корифея всіх наук», «вождя світового пролетаріату» – «людини в сірій солдатській шинелі»), і на інтерпретацію (історичний оптимізм, трудовий ентузіазм, неодмінне зображення труднощів і їх подолання, критика окремих недоліків, гостре декларативне викриття бюрократизму, істеричне вигадкування шкідливості оспівування високих моральних якостей, героїзму і колективізму радянських людей та ін.), і на художні засоби (вимови «простоти» і «зрозумілості», заперечення «формалізму», захоплення псевдомонументалізмом, орієнтація на описовість прози та на «мелодійність» у поезії, табу на умовність «психологічне самокопання» тощо) [4, 141-142]. Роман-епос – плоть від плоті методу соціалістичного реалізму в ньому, як в жодному іншому жанрі, яскраво втілює всі особливості радянської ідеології та естетики. Нормативність пронизувала все його художнє ціле, роблячи неможливим застосування типізації навіть у вигляді якихось окремих «елементів» чи проявів. Пам'ятаючи про це, навіряд чи можливо погодитись з думкою М. П. Утехіна. Роман-епос всіма своїми рисами відтворює естетику і поетику саме епопеї, а не роману. І це не має нас дивувати, як вже зрозуміло, післяреволюційна дійсність була вкрай несприятливою для розвитку роману, не потребувала роману й влада, яка послідовно і цілеспрямовано будувала

нову культуру. Новій ідеології і новій культурі відповідала саме епопея, в якій «особистість мислить і діє в нормах-формулах свого колективу» [12, 40], в якій герой зв'язаний з середовищем гармонічними стосунками, в якій панує нормативність, ідеалізація. Таким чином, розквіт роману в українській літературі 30-х років нашого століття не був ані закономірним, ані парадоксальним: його просто не було, бо під назвою роману плідно розвивалась епопея, стрімко поглинаючи роман і стираючи в культурній пам'яті останні сліди романного мислення. Роман міг зберегтися, тільки перейшовши на нелегальне положення, тільки за межами визнаної владою літератури.

Література

1. Сиваченко Г. Динаміка розвитку українського та чехословацького роману: 20-30-ті роки. // Радянське літературознавство. — 1987. — №8. — С. 34-42.
2. История советской многонациональной литературы. — М., 1971. — Т. 2. — Кн. 1. — 376 с.
3. Богданов В. Роман // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 329-333.
4. Дзюба І. М. Художній процес: 20-30-ті роки / Історія української літератури ХХ століття: У двох книгах. — 2-е вид. — К., 1994. — Кн. 2. — С. 125-147.
5. Новиченко Л. М. Український радянський роман (Стислий нарис історії жанру). — К., 1976. — 129 с.
6. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX веков. — Одесса, 1997. — 712 с.
7. Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. — Воронеж, 1989. — 221 с.
8. Советский многонациональный роман. — М. 1985. — 584 с.
9. Новиченко Л. Український радянський роман., — К., 1979. — 253 с.
10. Буханенко О. Д. Відродження епопеї в радянській літературі 20–30-х років: причини і наслідки // Слов'янський збірник. — Одеса. 1997. — С. 127-136.
11. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. — Л.: Наука, 1982. — 185 с.
12. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). — М., 1982. — 192 с.

МИТЕЦЬ І ФАНТАЗУВАННЯ

(деякі аспекти художнього узагальнення
в «Зачарованій Десні» О. Довженка)

Художня творчість як один із виявів людського буття проєктує постать автора на літературний твір, знаходячи йому індивідуальне самовираження митця. Саме його творча активність забезпечує специфіку художнього відображення, зумовлює своєрідність втілення задуму. У цьому плані цікавою постає проблема творчої уяви, співвідношення реальної дійсності і фантазування, без чого глибоко неможливе з'ясування проблем художньої творчості.

Основні дослідження проблеми уяви й фантазування пов'язані з розвитком естетичної думки кінця XIX — початку XX століття. Свого часу вона була порушена І. Франком у зв'язку з аналізом поезії Т. Шевченка, нові її грані відкриті й обґрунтовані європейською гуманітарною думкою. Зокрема М. Гайдеггер, вважаючи, що екзистенція людини у цьому світі естетична в усіх своїх основних виявах, зазначав на пізнанні буття через уявлення, а Сартр стверджував, що завдяки уяві естетичне сприймання стає дає можливість збагнути його по-новому. У контексті цих міркувань заслуговують на увагу дослідження психологічного аналізу з характерним для нього культом дитинства. Ідея думку З. Фрейда, фантазування відіграє важливу роль, коли йдеться про творчу особистість. Якщо Фрейд пов'язавши уяву зі сферою позасвідомого, вбачає початок фантазування в дитячих іграх, то К. Юнг довів коріненість джерел фантазування в загальній природі людських дій.

Відомо, що діалектика розвитку літературних здібностей відбувається в кількох напрямках. У соціальному плані вони починаються разом із прилученням людини до життєвого досвіду, до культури предків. Знайомство людини зі світом духовних цінностей відбувається, як правило, в дитинстві, коли засвоюються кращі зразки матеріальної та духовної культури роду людського. З. Фрейд мав рацію висловивши тезу про формування особистого несвідомого

кожної людини значною мірою під впливом переживань у ранньому дитинстві, що обумовило розвиток і формування загальних настанов до інших людей, до життя, до світу. Родинне середовище, типи емотивних стосунків дитини з родиною обумовлюють витворення певних рис характеру майбутньої дорослої людини [1]. Сформований у ранньому періоді життя людини спосіб бачення, розуміння й переживання світу стає своєрідною світоглядно-естетичною передумовою художньої творчості.

У свідомості О. Довженка дитячі враження залишили глибокий слід і мали величезний вплив як на формування його особистості, так і на всю його творчість, бо, на думку митця, ці «дорогоцінні іграшки» «завжди десь проглядають в наших ділах» [2, т.1, 36]. Поява кінооповідання «Зачарована Десна» пов'язана з повторною актуалізацією особистого, суб'єктно-біографічного минулого, з намаганням «усвідомити свою природу на ранній досвітній зорі коло самих її первісних джерел», коли, повертаючись до найдорожчих джерел дитинства, виринають у пам'яті й в усій повноті розкриваються «і перші радощі, і вболівання, і чари перших захоплень дитячих» [2, т.1, 36].

На основі відтворення у пам'яті і творчого переосмислення свідомістю колишніх вражень, почуттів за допомогою уяви створюються художні образи. Як довів І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості», у сприйнятті оточуючого світу і репродукуванні образів у художньому творі важливу роль відіграють «змисли» дотику, смаку, запаху, зорові враження [3]. Діти більше, ніж дорослі, захоплюються спогляданням речей і мріями про них, тому Сашкові спогади породжують цілий ряд асоціацій, пов'язаних із творенням зазначених смислових образів: зорові асоціації: «Тютюн був високий і густий-прегустий. Він саме цвів великими золотими гронами, як у поля на ризах, а над ризами носилися бджоли — видимо-невидимо» [2, т.1,39]; «Лози, висип, кручі, ліс — все блищить і сяє на сонці» [2, т.1,65]; слухові: «Десь гукають, і зразу чую, деркачі і перепілки»; «Чумацький віз тихо рипить піді мною» [2, т.1,64]; нюхові: «Пахне огірками, пахне неретом волока, хлібом, батьком і косарями, пахне болотом і травами» [2, т.1,64]; смакові: «Вода ласкава, солонка» [2, т.1,65].

Підвищена асоціативність митця постає у метафоричній формі. Не можна не погодитись з М. Коцюбинською, яка назвала метафору «маленькою лаконічною картинкою природи» [4, 23]. Відображаючи почуття автора, метафора як форма художнього узагальнення виявляє його тонку спостережливість, вміння розкривати певні зв'язки та аналогії, які існують в дійсності між різними явищами. Ці «картинки» набувають узагальненого значення: Довженко осмислює в них своє буття в дитинстві, естетичні витоки не тільки художнього світу твору, а й мистецтва взагалі зупиняючись на тих факторах, які були першорядними. Через посилену метафоричність відбувається фантазування на вербальному рівні, і чим сильніше фантазування – тим більше метафоризації.

Митець дорожить неповторністю кожної емоційно неповної хвилини, образно фіксує фрагментарні враження, які укладаються в певну систему, диференціюючись на неприємні, приємні й улюблені, що, в свою чергу, сприяло як пізнанню буття, так і формуванню світогляду. Анафора стає не тільки засобом створення цілісної узагальненої картини життя митця в дитинстві, а залучає також читача до моменту переживання. Вільно маніпулюючи простором і часом, письменник зупиняється лише на психологічно значущих моментах:

«Як неприємно, коли баба клене або довго йде дощ і не вщухає. Неприємно, коли п'явка впирається в жижку, чи коли гавкають на тебе чужі пси, або коли гуска сичить коло ніг і червоною дзюбкою скубе за штани»

«І приємно обнімати лоша. Або прокинутись удосвіта побачити в хаті теля, що найшлося вночі»

«Любив я, коли хтось на дорозі вночі, незнайомий проходячи повз нас, казав: «Драстуйте». І любив, коли підозказував: «Дай бог здрастувати». Любив, коли скидалася велика риба в озері чи в Десні на заході сонця» [2, т.1, 48]

Так пережите митцем стає важливим компонентом його спілкування з дійсністю, обумовлює й визначає природно-художньо-етичні цінностей. Цей аспект підкреслює Ю. Бойко, визначаючи суть оригінальності реалізму І. Франка: «Не частота повторюваного в житті явища важлива для поета, а характер вияву психічних енергій, і якість, що впливає з-за зовнішніх виявів, з-за вчинків

Не те є типовим у житті, що кожного моменту себе часто показує як конкретна реальність. Є щось вище й більше від конкретного факту, те ірраціональне, душевне, що розвивається, міцніє, має свою внутрішню національну прикметність, що стремить у вічність і стає вічним» [5, 98].

Для цього, гадаємо, необхідне «чуттєве збудження душі», яке ще давньогрецькі митці вважали одним із важливих факторів творчості [6, 247]. Емоційність сприйняття явищ життя сприяє розвитку художньої уяви. Емоційно-чуттєвий компонент та яскраво виражена суб'єктивність стимулюють появу мрійника, фантазера, митця. Емоційно-оцінне відтворення характерного забарвлює дійсність у суб'єктивному відбитті маленького хлопчика і стає засобом художнього узагальнення. Рух думки, почуття, пам'яті розкриває все, що його турбує, радує, обурює, тривожить, заспокоює, тобто складає зміст духовного життя Сашка. Таке сприйняття явищ дійсності обумовлюється як конкретними обставинами буття, так і духовністю особистості митця, тому Довженко свідомо наголошує на впливі навколишньої природи на психічну організацію хлопчика. Пізнання її дивує і захоплює: «І я вже не ходжу, а тільки літаю, ледве торкаючись луго. Вбігаю в ліс – гриби. У лози – ожина. В кущі – горіхи. В озері воду скаламучу – риба» [2, т.1, 65]. Уява як прерогатива дитинства створює бажаний світ, реальний світ вбудовується в багатий власний світ фантазії.

Нагадаємо, що З. Фройд, шукаючи перші сліди поетичної діяльності у дітей, творчість митця порівнював саме з дитиною, яка грається. Переповнений багаттям почуттями, поет витворює світ фантазії, рідко відділяючи його від дійсності і сприймаючи його дуже серйозно [7, 85]. Глибоке суб'єктивне оволодіння реальністю, здатність тонко відчувати явища природи, гра фантазії – все це викликає у свідомості Сашка бажання матеріалізувати уявний світ: «Дивлюсь у воду – місяць у воді сміється. «Скинься, рибо», – думаю, – скидається риба. Гляну на небо: «Зірко, покотися», – котиться. Пахнуть трави над водою. Я до трав: «Дайте голос, трави», – гукають перепілки. Дивлюсь на чарівний, залитий срібним світлом берег: «Явися на березі лев», – появляється лев. Голова велична, кудласта грива і

довгий з китицею хвіст. Іде поволі вздовж висипу над самою водою» [2, т.1, 71-72]. Сашко створює для себе світ більш досконалий, емоційно багатий, ніж оточуючий світ. У такий спосіб дитина намагається створити образ відмінний від дійсності. Граючись, вона так захоплюється, що майже вірить в те, що відбувається: «Ну лев же все-таки проходив нашим берегом!» [2, т.1, 72]. Оскільки фантазія пов'язана з перетворювальною діяльністю уяви, Сашко конструює нові об'єкти. Ми стаємо свідками духовного процесу перетворення, коли захопленість явищами природи й реального життя згущується в мистецьку форму.

І. Гейзінга, довівши значення гри як важливого культурного чинника, так пояснив вияв ігрової сутності людини для народження поезії: «Її діяльність розгортається на ігровому майданчику духу, у своєму власному світі, що його дух творить для неї. У світі поезії речі мають обличчя, вельми відмінне від того, яким вони наділені в «буденному житті», і лучаться не причинно-логічними зв'язками» [8, 138]. Складовою частиною дитячої фантазії є прагнення вразити незмірним перебільшенням чи згущенням пропорцій, а це і пробуджує почуття зачудування. Саме елемент чудесного, бо існування лева в «Зачарованій Десні» — диво, надприродна реальність, в яку хлопчик вірить як у справжнє, створює особливий емоційний фон розповіді. «Суб'єкт чудесної події» (вираз О. Лосева) переживає чудо як безперечний і неймовірний факт. Оскільки чудо — подія неможлива і безсумнівна, то світ для Сашка розколюється на реальність і чудо, яке є вищим від реальності реальністю вищого рангу.

У творі наголошується на відбитті життя у свідомості хлопчика у двох аспектах — реальному й уявному, що стає можливим завдяки надзвичайній здатності до мрійливості й уяви як свідомої участі у фантазуванні, визначаючи сутнісні ознаки природи й оригінальності Довженкової творчої манери: «На чому б не спинилось мое око, скрізь і завжди я бачу щось подібне до людей, коней, вовків, гадюк, святих; щось схоже на війну, пожар, бійку чи потоп. Все жило в моїх очах двоїстим життям. Все кликало на порівняння, все було до чогось подібне, давно десь бачене, уявне й пережите» [2, т.1, 50].

«Очуднення» стало визначальною ознакою характерності естетичного сприйняття дійсності митцем і особливістю його художнього мислення. Поява над річкою лева («Зачарована Десна»), кінь, що говорить людською мовою («Арсенал»), здатність смертельно пораненого льотчика Віктора Гусарова зупинити смерть («Стій, смерть, зупинись!»), надзвичайна воля до життя Івана Кармалюка, який чинить опір смерті («Воля до життя») — всі ці «дивні дива» (М. Наєнко) не є протиріччям до авторських уявлень про світ і людину в ньому, а, навпаки, узгоджуються з ними, є справжнім законом природи.

Враження і образи, які зберігаються у пам'яті митця, відтворюють картини і фіксуються у художньому тексті саме за допомогою уяви. Найбільше вражало фантазію Сашка і бентежило його уяву небо, яке породжувало безліч образів. Довженко показує, як, розчиняючись у світі, хлопчик є першовідкривачем, здатним освоїти реальність через свій внутрішній світ, і ця реальність, суб'єктивуючись, стає часткою власної духовної біографії Сашка: «Хмари по небу плывуть вибагливо і вільно і, плывучи в просторах голубих, вчиняють битви й змагання в такому числі, що коли б одну тисячну долю судилось приборкати і поставити в ясний книжковий чи картинний ряд, не даром жив би я на світі і отягчав начальників і соглядатаїв своїх не даром» [2, т.1, 50]. Хлопчик наділений даром тонкого відчуття навколишньої природи, її внутрішнього життя. Його погляд на світ є поетичним, а творча й духовна обдарованість набуває міфопостичного забарвлення: «Чого тільки не бачив я на самому лише небі! Хмарний світ був переповнений велетнями і пророками. Велетні і пророки невинно змагалися у битвах» [2, т.1, 50]. Як відомо, внаслідок відокремлення неба від землі, у первісній культурі викристалізовується космічна модель, в якій заселена людьми земля протистоїть небу, заселеному духами і богами. Конкретно-чуттєві та «живі» образи неба створюють основу міфологічного фантазування.

Процес міфологічного узагальнення здійснюється через усвідомлення подібностей і несумісностей почуттєвих якостей, при цьому конкретні предмети не втрачають своєї конкретності.

Зображуючи міфопоетичне світосприймання героя, Довженко розкриває умови й причини, які його породжують, життєві витoki міфопоетичного погляду на світ. твореному Сашком світі панують такі принципи духовного самопізнання і самовизначення людини, які характерні первісному світогляду. Його світовідчуження, одухотворення світом, зумовлюють наснаженість і емоційність думки. Сашко не виділяє себе із оточуючого середовища, його мислення, замість логіки, невіддільне від емоційної, моторної сфери. Сильні емоційні компоненти Е. Ноймана вважає необхідними для творчих процесів: «Кожна нова концепція і кожна творча ідея містять елементи, які до цього моменту були несвідомими, і збудження викликають емоційні компоненти, пов'язані з невідомим вмістом» [9, 396]. На його думку, тільки зв'язок свідомого з несвідомим робить можливою здатність до творчості, тільки в умовах цієї діалогічної взаємодії здійснюється творчий процес. Отже, людська фантазія здатна стимулювати не свідомі механізми і для сприйняття безкінечного неба необхідні архаїчні рецептори, орієнтовані на несвідоме підсвідоме.

Маленький хлопчик відчуває єдність космосу, єдність людського духу і духу природи, бачить себе учасником творчого процесу єднання: «Вода тиха, небо зоряне, і там мені хороше плисти за водою, так легко, немов я не пливу, а лину в синьому просторі» [2, т.1, 72]. У принципі організації буття небо — земля (верх — низ) немає протиставлення низького високому, вони у Довженка-Сашка знаходяться у гармонії. Така ідея цілісної організації світу є однією з органічних рис первісного мислення: «І ця ідея єдності, цілісності світобудови, як правило, виступала в вигляді ствердження про те, що в житті панує споконвічний лад, який охоплює життя людини, життя спільноти, життя всього всесвіту в єдиний тугий вузол» [10, 51].

Наповнений звуками, запахами, рухами простір складає цілісні образні картини, які колись так вразили уяву Сашка, створює ефект коливання, змішаності, розчиненості. У формі певного роду коливальних рухів відбувається про-

цес саморозкриття Довженка, що дає можливість повернення до власного коріння і далеко за його межі, у сферу колективного підсвідомого. Простір погляду митця на світ відкривають хвилі, які створюють рух води: «Аж ось потроху, тихо-тихо, човен наче захитався піді мною і поплив з клуні в сад по траві поміж деревами й кущами повз погребню й любисток, проплив до діда» [2, т.1, 50]. Коливальні рухи індукують відповідний ритм у суб'єкті сприйняття і викликають думки і навіть почуття безмежного, що повертає людину до першооснови свого буття. Такі рухи В. Топоров називає невід'ємною ознакою поетичного збудження, екзальтації, вони є умовою входження в цей стан [11, 606-607]. Ефект коливання в «Зачарованій Десні» конкретно й детально створюється заповненістю всього простору рухами: «Я пливу за водою, і світ пливе наді мною, пливають хмари весняні — весело змагаються в небі, попід хмарами лине перелітне птаство — качки, чайки, журавлі. Летять чорногузи, як чоловіки у сні. І плав пливе. Пропливають лози, верби, в'язи, тополі у воді, зелені острови» [2, т.1, 50].

Ефект коливання належить до того «океанічного» почуття, яке «переживає» сім'я після овуляції і пов'язується зі станом відірваності, втратою зв'язків, самотності, невпевненості [11, 439]. Цей вроджений характер ритму, що засвоюється ще до народження і зберігається після нього, створює основу, на якій формуються потенційні творчі нахили. «За найтяжчих обставин екзистенційного стану душі», вважає Р. Корогодський, відбувається у Довженка «еміграція» в дитинство: «Оце перетворення, дивовижна еманация духу, що так природно взаємодіє з первісним світом цілокупного буття, в момент крайньої кризи і небезпеки духовного приневолення, від якого тікає і Поет, — всі ці грані, барви ожили й у «Зачарованій Десні». Кожне слово повісті несе прямий позитив світовідчуття Сашкового дитинства» [12, 113].

Очевидно, така постановка проблеми виходить за межі індивідуальної авторської психології, зокрема повернення інтересу Довженка до власної біографії. На нашу думку, це явище також пов'язане з колективним, міфологічним пластом його творчості. Світ дитячих спогадів і пережи-

вань викликає особливий емоційний стан, який, у свою чергу, активізує «колективну підсвідомість».

Для Довженка сакральною силою, що символізує душу, яка перебуває у темряві, є вода, коливальні рухи якої відбуваються у митця в напрямку від себе самого до себе самого, реалізуючись у його творчості в духовному аспекті. Вода веде до підсвідомого, до внутрішньої психічно-ментальної структури митця. Довженкове прагнення цілісності душі і світу є рухом до повної Самості (як її розуміє К. Юнг), що реалізується в «Зачарованій Десні» архетипі дитини, символізуючи початок пробудження індивідуальної свідомості із стихії колективного несвідомого. Підсвідомо схильність Довженка до узагальнення архетипності визначає суттєвість символіки води для розшифрування основних понять творчості митця, що черпає повторні відтворення, досвід переживань, повертають людину до себе. У свідомості автора річка співвіднесена потоком буття, в якому джерелом натхнення є дитячі спомини. Все, що пов'язане з річкою Десною, митець переживає як невід'ємну частину свого «я». Культ води символізується з долею, творчістю.

У щоденниковому записі Довженка є зізнання про прагнення написати книгу про власне життя в мистецтві великими екскурсами в біографію, в дитинство, в родину, природу, де головним було б «пригадати всі чинники, які створювали й визначали смак, тонкість сприймання». Він намагався з'ясувати, що створило його як митця, визначило своєрідність творчості. Це мав бути труд «цілого фактичного життя», в якому б з'ясовувалось, яка література, класика, малярство, чи «вражливність бездонна й бездонна фантазія», чи «Зачарована Десна» створили «вільного художника свого мистецтва» [2, т.5, 240]. Усвідомлення чинників, які обумовили появу такого самобутнього митця, дозволило б проникнути в глибини художнього мислення Довженка, зрозуміти таємниці його творчості, глибокої внутрішній змістом і закодованістю. Довженкова потреба вільно творити знайшла своє вираження найрізноманітніших формах, але вона завжди пов'язана грою фантазії, яка проявляється у найпростішому узагальненні, без чого немислимий художній образ.

Література

1. Фройд З. Вступ до психоаналізу. — К., 1998 — 709 с.
2. Довженко О. Твори: У 5-ти т. — К., 1983-1985.
3. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. — К., 1981, — Т. 31. — С. 45-210.
4. Коцюбинська М. Образне слово в літературному творі. — К., 1960. — 188 с.
5. Бойко Ю. Вибрані праці. — К., 1992 — 381 с.
6. Лосев А. История античной эстетики. Ранний эллинизм. — М., 1979. — 815 с.
7. Фройд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996. — С. 85-90.
8. Гейзінга Й. Homo Ludens. — К., 1994 — 250 с.
9. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. — М., 1998. — 464 с.
10. Йорданский В. Хаос и гармония. — М., 1982. — 343 с.
11. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М., 1995. — 624с.
12. Корогодський Р. Довженко: «Голос тисячоліття, або хто нашіле «новий Кобзар»?.. // Сучасність. — 1995. — №12. — С. 108-125

Е. С. Соловей

ПРОБЛЕМА АВТЕНТИЧНОГО БУТТЯ І ПОЕЗІЯ ВАСИЛЯ СТУСА

Основу для епітета «філософська» у словосполученні «філософська лірика» становить «філософія» у тому широкому, вільному розумінні, дещо «секуляризованому» і навіть опобутовленому, в якому М. Мамардашвілі називав її «свідомістю вголос», у якому «філософом» є чи не кожна людина, якщо тільки власні її нахили та життєві обставини були сприятливі для розвитку начала особистісного. В цьому розумінні справедливим є твердження: якщо людина — особистість, то в неї є «своя філософія» — своя ісгархія цінностей, усвідомлені життєві пріоритети, моральні орієнтири. Здатність до буттєвісного масштабу мислення да-

лебі не конче пов'язана із освітнім цензом – радше із життєвим досвідом та схильністю до його узагальнюючого осмислення (за Монтенем прекрасними людьми є філософи і селяни, а все зло – від напівосвіченості). Результат осмислення-узагальнення постає як життєсприйняття не фрагментарно-ситуативне, мозаїчно-строкате, а стихійно-системне, отже – стихійно-філософічне. І вже для такого типу особистісної, «ненаукової» філософії, для певного її рівня закономірним і необхідним стає питання: як треба, як належить жити мені як людині? А звідси цілком неминує – чи так я живу? І що слід робити, щоб узгодити уявлення про належне життя – із своїм життям, яким воно є? Що цьому перешкоджає – в мені і довкола? І чи в змозі я, людина, здолати ці перешкоди? Таке коло питань становить проблематику автентичного буття, відзначену дослідниками ФЛ серед характерних змістових ознак жанру [1, 26-28]. Цією проблематикою у великій мірі позначена і українська ФЛ, для нашої теми важливим є бодай пунктирне окреслення тієї духовної традиції, яку генетично успадкував В. Стус.

Наявність проблематики автентичного буття можна спостерегти ще в давній українській поезії: це пов'язано як із естетичним характером філософування, характерним для тієї доби, так і, з другого боку, з онтологізацією людської повсякденної трудової діяльності, живленою одухотвореністю та поетичністю хліборобської праці як споконвічної життєдайної, тісно сполученої з життям природи. Світ, за Сковородою, постійно «ловить» людину: занурює в побут, примушує дбати про хліб насущний, спокушає благами добробутом, зіштовхує з іншими людьми і з їхніми часом відмінними життєвими установками. Розрізнити необхідне і зайве, істинне і хибне, праведне і грішне, здійснювати той чи інший вибір потрібно повсякчас, поки «двовісні дні злоба його». Не можна втекти від життя в усій його складності, від нерозв'язно-подвійної, емпірико-трансцендентної природи самої людини – ні в життєву метушню, ні в абсолютну споглядальну духовність, – не порушивши при цьому найважливіших зв'язків між людиною і світом.

Серед мотивів поезії Івана Величковського (XVII ст.) дослідники підкреслюють заклик до життєвої активності, до реалізації «віри» в «ділах». Цей мотив, «актуальний і прогресивний у тодішніх українських умовах» [2, 31] набув значного поширення: можна згадати похвалу панам Батабанам «за Їїмні справи», виголошену Тарасієм Земкою у вірші 1627 р. Очевидно, тут конкретно-історичну акту-

альність підкріплено вже певним досвідом оцінки способу життя і у ви́нмірі позачасовому. Саме про це – і діалог Величковського «Бесѣда челоуѣка з Богом» :

Должна птица обѣма крилами лѣтати,
должен челоуѣк вѣру і дѣла стяжати [2, 90].

Великий досвід філософсько-поетичного осмислення цієї проблеми залишив Григорій Сковорода – досвід тим авторитетніший, що здобутий у власних пошуках життєвого «оптимуму», підтверджений згідністю із власним «modus vivendi». Як писав про Сковороду Л. Махновець, «його ніколи не вабило «лакомство нещасне» світу сього. Він зневажав багатство, розкоші, надмірності. Улюбленим його афоризмом-девізом були слова, що «потрібне – нетрудне, а трудне – непотрібне» [3, 252]. В іншій монографії «подвижницьке життя Сковороди, основною домінантою якого було очищення від всілякої скверни й ушляхетнення духу» виводиться із староруської традиції самотництва, із унікального схрещення античних традицій із старослов'янськими. При цьому автори наголошують, що «це було самотництво покликання, а не самотництво ущемленості» [4, 144, 132]. Як висловує Т. Бовсунівська, метою Сковороди було навчити людське серце високої науки «надсходження»; при цьому та наука була спрямована на практичне життя, яке необхідно змінити відповідно до буття сакрального [див.:5]. Фактично, настанови і самонастанови Сковороди акумулюють досвід людей, що, попри всі відмінності сповідуваних доктрин, уступають на шлях свідомого, усвідомленого життя, де начало духовне має безумовну перевагу над усім «приземним» (це одне з ключових понять Б. І. Антонича), над усім нищим, корисливим, марнотним, що має, проте, підступну здатність обґрунтовувати людину невидимими путами, гасити або тлумити всі вищі поривання. Свобода для Сковороди – це передусім духовна свобода від тих осоружних пут.

Сковорода окреслив і ті життєві орієнтири, те спрямування розуму, волі, всього духовного ества людини, які допомагають втілити цей ідеал («...Це в розум може взяти, хто небо відчуває!» [6]). Для здійснення цього життєвого заміру потрібен спокій («О спокою наш коханий! Де тебе знайти в наш час?...»), потрібна тиша («...А я буду собі тихо коротати милій вік...» – ця настанова виразно відтворює у «тиші» і «мовчанні» В. Свідзинського), потрібна «совість, як чистий кришталь» далі – «зрівноважений дух, мудра

розсудливість» та «веселість ясна» («Похвала бідності»). Треба відкинути всі примарні, химерні цінності, весь той «дур», що морочить людей у велелюдних містах. Звідси вже один лише крок до апології життя на лоні природи, у злигті і злагоді з нею, до оскарження і заперечення того способу життя, що його витворюють омани.

В город не піду багатий, у полях я буду жить,
Вік свій буду коротати там, де тих час біжить.

Наш мимовільний, неусвідомлений «хроноснобізм» стосовно давньої поезії часом не дає вловити важливі смислові нюанси подібних «наївних» відозв. Тим часом Сковорода, як і видатний білоруський поет-просвітитель М. Гусовський (монументальна «Пісня про зубра», 1522 р.) з проникливістю й тривогою відчув, що може означати для людини розрив одвічних зв'язків із природою. Серед інших, недостатньо «вчитаних» ідей у Сковороди, як і в Гусовського, – близький до античного ідеал екогармонії.

Сягнувши цієї мудрості, людина відкриває відносну вартість часу – залежно від того, чим він заповнений. Сковорода:

...Краще чистий рік один, аніж десять брудних,
Краще десять плідних літ, ніж безплідний весь вік.

Вивільнитися від примарних цілей означає зовсім інакше оцінити незрівнянну перевагу бути цілком звичайною людиною, самоцінною у своїй звичайності. І ще одну важливу настанову сформульовано в «Афабуляції» до «Байки про Козлятко і Вовка-флейтиста»: не треба, говорячи попросту, братися не за свою справу, спокушатися недосяжною метою, марнославно зазіхати на те, на що не маєш підстав.

Не багатьох нас створила для муз наша мати природа.

Хочеш щасливо пробуть – долі віддайся своїй.

Суттєвим є те, що Сковорода не лише не абсолютизує вченість, а й закликає до своєрідного «опрощення». І це не розчарування, не знецінення освіченості, у якій він сягнув мало кому приступних висот: ідеться лише про її місце в ієрархії цінностей. Поперед неї стають внутрішня гармонія, реалізація істинних можливостей природної людини. Один із парадоксів Сковороди полягає в тому, що започаткована ним лінія філософсько-поетичної медитації не знайшла безпосереднього продовження і згодом відновлювалася в літературі досить-таки кружним шляхом, у той час, як його колосальний вплив на всю наступну духовність – це вплив насамперед самої особистості, винятково

цілісної і незалежної. Лише в другу чергу цей вплив здійснювався також і через творчу спадщину. Для загату людського надзвичайно багато важить сам прецедент, сама можливість існування таких людей – не підвладних нашим канонам, ритуалам, розподілам ролей. «Дивак» – знизус плечима обиватель, підсвідомо відчуючи їхню красу і велич, найпоташнішим куточком душі здогадуєшся – завдяки їм! – про багатство можливостей, що були закладені (і благополучно загинули) і в ньому...

Прояви цього впливу Сковороди знаходимо і в російській поезії ХХ ст. (Н. Заболоцький, А. Тарковський). Що ж до української поезії, то тут «ген» Сковороди, який багато важить і в самій українській ментальності, простежується дуже виразно. Справа навіть не в численних апеляціях до філософа-поета – мова про нескасовну присутність Сковороди у складі національної духовності. Тим-то поети вчувають у шумі дощу «флейту Сковороди самого» (В. Мисик), з ним асоціюється передчуття весни, як у ранньому вірші М. Драй-Хмари:

... вийде в поле віл під'ярмний,
і я помандрую, як Сковорода [7, 43].

І В. Стус свої «Двослів'я читачеві» 1969 р., де є визнання: «Якби було краще жити, я б віршів не писав, а – робив би коло землі» – закінчив словами: «Один з найкращих друзів – Сковорода» [8, 42]. Цей особливий, поширений на самий спосіб життя як іще один «твір» митця, вплив Сковороди визначив в українській ФЛ велику питому вагу проблеми автентичного буття, згідності слова і діла. Зрештою, хіба не відлуння у наведених словах поета про те, що робив би він за кращого життя – сквородинська ідея «сродної праці»? Шевченкове «та й списую Сковороду» – знак неперервної духовної естафети, раз по раз підживлюваної історичними обставинами, що посилювали «драму автентичності» як заповідане прагнення сягнути цього ідеалу і водночас – неможливість, перешкоди як зовнішнього, так і внутрішнього характеру. Доля самого Шевченка тут велими показова. Як мовив про це С. Єфремов у статті 1909 р. «Шевченко за ґратами»: «...Десять найкращих літ, коли чоловік був саме в розцвіті сили й хисту свого..., мусив він поневірятись по пустині й волочити кайдани нікому, здавалось, непотрібного життя, затаївши в душі невилікані сльози й ненароджені твори свої» [10, 118].

У незлагоді з тими обставинами, із добою, може опинитися навіть поет такої лагідної вдачі, талант який «гармонізуючий», схильний до «замиреної колізії», як В. Свідзинський (один із найулюбленіших поетів В. Стуса). Серед поезій Свідзинського, що концентрують проблематику автентичного буття, особливо вирізняється вірш «У рідній моїй стороні...» – як граничним загостренням дилеми належного, бажаного – і суцього, так і своїм погамованим, стримуваним, а проте однаково пронизливим драматизмом.

У рідній моїй стороні
Не маю я рідного дому,
Ні саду – щоб діяти те,
Що миле й відрадне мені... [11, 223]

Ця відторгненість людини від співмірного їй способу життя – це насильство. «Ні саду...», – а сад у Свідзинського є та частина всесвіту, в якій людина втілює себе, опредмечує своє буття в світі і утримує його навіть по своїм зникненні. Глибокої зачасної печалі сповнена картина того буття, яке «не є», але яке було би людині саме «по мірці», відповідало би її вдачі і нахилам. Натомість воно віддане в умовно-способових формах:

...Зібрав би я в гарну сім'ю
Дерева, і квіти, і скелі,
І плем'я, чий голос – пісні,
Любило б оселю мою...

У наступній картині життя, яким насправді живе людина, що витворила в уяві той злагоджений і гармонійний світ, всі дієслова – у дійсному способі, а проте – невтішно ця дійсність! Цей досконалий твір позначений 1939 роком: люди здебільшого жили, як жилося, належало думати, що живуть вони найкращим чином, у найкращій країні – так диктував «великий колективний суб'єкт», частиною якого опинялися вони самі. Можливо, десь у глибині душі ти завчено радісні люди взагалі дивувалися з того, що живуть стількох поглинули шалені хвилі репресій. І тільки невинуватий дивак, сиріч Поет, міг так широко і гірко, так невтішно жалкувати за домом у саду, за прибережними вербами та джеркотом струмка! Кожна доба потребує своїх дон-кіхотів. Бо ж саме вони нагадують нам, часто цілком безуспішно: чи так живеш, як хотів, як мріяв, як мусив? Бо як мовив колись В. Коротич у своїй чи не найкращій збірці:

Не нарікай.
Ти все придумав сам.
Не нарікай.
Ти міг інакше жити.
Твоїх надій сумні дереворити –
твій переляк, твій невігійний трам,
твоя біда і в ній закутий страх
з тобою простуватимуть до скону.
Ти – мов каріатида без балкона –
Нічого не тримаси на плечах [12, 49].

В умовах тиску «великого колективного суб'єкта» драма автентичності сягає нової гостроти, надто ж у XX ст., коли тисячолітні культурні нашарування виявилися zagrożені, особистість знецінена, моральні норми захитані. Та коли більшість без вагань капітулює перед обставинами, а шлях опору обирає лише ота Стусова «малесенька шопта» – чи означає це, що й ти, і ті здійснили свідомий вибір? А чи, як констатував Ортега-і-Гасет, «коли хтось робить зусилля, то тільки, щоб утекти від власного призначення, щоб заплосити очі на його правду, не чути його драматичного заклику, уникнути конфронтації з тим, що мусить бути» [13, 44]. Поезія як могла фіксувала й осмислювала цей досвід. З виданням творів В. Мисика, недрукованих за життя автора, коло його лірико-філософських, сенсожиттєвих роздумів ще розширилося. Так у віршах «Аркуші», «Старий портрет» втілено думку, що людина пише свій «портрет», своє справжнє «лице» самим своїм життям – «На аркуші обличчя, чистім зроду»...

На рівні екстралітературному, стосовно до індивідуальності тут добре працюють поняття «життєвий вибір», «спосіб життя», «стиль життя», бо вони мають прямий стосунок до проблеми автентичного буття. Але як до суто філософської проблеми. Та нам ідеться про поезію і тут краще покладатися на її власні свідчення, по змозі не надто віддаляючись на периферію «життєвого матеріалу» та творчої історії. Тому що ліричний герой нетотожний із автором чи не цілком тотожний – це показник передусім іншої міри узагальнення. Сягнувши її, поет спромагається судити про життя як про долю і про себе як про людину взагалі, точку прикладання універсальних закономірностей.

Але, з другого боку, ми не можемо абстрагуватися від поета як конкретної, «цієї» людини, коли йдеться про згі-

дність її власного життя із сповідуваним ідеалом, а зрештою і про ту ціну, якою оплачена досягнута чи недосягнута згідність. Бо сам поет, як мовила Аріядна Шум у передмові до збірки С. Сапеляка, «має свою філософію життя і філософію поезії. Ці дві його філософії ідуть в парі. Поет визнає лиш тих поетів, життя яких віддзеркалює їхню поезію і навпаки. Бути поетом – це велика відповідальність, каже Сапеляк. З моментом, як у житті поет відрікається своїх ідеалів, він перестає бути поетом. Великі ті, що витримують до кінця: Шевченко, Стус» [14, 9].

Лірико-філософська проблематика автентичності неминуче провадить до поезії В. Стуса, оскільки його поезія постанала як граничне втілення цієї проблематики: уже не як драма, а як висока трагедія. Навіть самий її шлях до читачів, як і шлях самого поета «додому» – є тому надто промовистим свідченням. Про універсальне значення Стусового досвіду, про моральні уроки, які належить із нього «вчитати» проникливо говорить у своїх статтях про поета М. Коцюбинська: «За іронією долі в аспірантурі керівником Стуса був Микола Шамота. Так, так, саме той Шамота, душитель літератури, головний адепт злочинного диктату догми. Якби Стус міг утриматися під таким керівництвом, то йому стелилася б доля, подібна до долі тих, з ким починав він свій шлях в науку (...) Але він не міг і не хотів цього. Досягши зрілості думки, духу й сумління, він ту дорого «стер» [15, 101]. З нещодавно виданої епістолярної спадщини поета особливо добре видно остаточність і безповоротність його вибору долі і шляху.

Від самих витоків означена проблематика постає в поета органічно сполученою із долею України, із драмою національної історії, як-от у ранньому вірші «Сто років як сконала Січ...». З другого боку – постає проблема власного життєтворення, у характерній запитальній формі:

...Як вибухнути, щоб горіть?
Як прохопитись чорнокриллям
Під сонцем божевільно-білим?
Як бути? Як знебути?

Як жити? [І, 1, 101]

Це також із ранніх творів. Тобто ця проблематика саме в такому її спрямуванні виявляється як первісно поетові притаманна: прихід до неї, її становлення і усталення знаходяться десь поза межами власне творчого життя. У творчості ж маємо лише її розпросторення та поглиблення, напов-

нення особистим життєвим і духовним досвідом, екзистенційну ідентифікацію із собою як спадкоємцем окресленої тут традиції, як речником опору несвободі. Певна річ, самий опір набув деяких нових рис: для людини тоталітарного суспільства навіть просте неприйняття чинних норм є активною волевою дією, виявом «опертя на себе». Як формулює це М. Мамардашвілі, «люди звільняються рівно настільки, наскільки вони самі здійснили свій шлях звільнення ізсередини себе, бо будь-яке рабство – самопригноблення» [16, 186]. Але саме таке самозвільнення і викликає майже відрухову реакцію того режиму, що його С. Єфремов ще у 20-і роки поіменував «прижимом». За цих обставин готовність до кінця виконати призначення, поклонання і надає ліричному героєві Стуса, надто у зрілий період, рис трагічного стоїцизму. Це також відзначила М. Коцюбинська: «У багатьох визначальних моментах Стусові близька екзистенціалістська філософія життя, зокрема ідея «трагічного стоїцизму» («Усе... гаразд. Я певен трагічного оптимізму, що світ – опроти мене – є собі, я ж – є собі – опроти нього»). Недаремно зарубіжні критики зближують його філософське світовідчуття, матеріалізоване в поезії, з ідеями екзистенціалізму, зокрема Гайдеггера, Сартра, особливо Габрієля Марселя з його поняттям «буття в ситуації», протиставленням «людини маси» як сукупності функцій – «особистісному началу», протиставлення людини, яка творить саму себе, – «мертвілому світові» [15, 101].

Але тут необхідне одне уточнення. Трагічний стоїцизм як певна філософська парадигма далекі не був уперше віднайдений Стусом у екзистенціалістів. Завдяки загальному духові цієї філософії, незрівнянно ближчої за філософію класичну до «партикулярного» буття, завдяки привабливості і прийнятності її ідей для «одиноїкої» свідомості – Стусове власне відчуття і розуміння сенсожиттєвих істин лише діставало тут авторитетне підтвердження. Загалом же ця ідея зріла в ньому самому порядку неминучої реакції на систему, з якою людина його типу жодним чином не може порозумітися, притерпітися, співіснувати. Саме про це говорив, захищаючи Стуса, і академік Сахаров у своєму зверненні до Мадридської наради для перевірки Гельсінкських угод.

І нарешті трагічний стоїцизм Стуса у певному розумінні також є генетичний, спадковий, – з огляду на склад національного характеру, на досвід національної історії, так емоційно ним осмислюваний і так особистісно пережива-

ний. Згадаймо, що рисами трагічного стоїцизму Ліна Костенко з великою художньою переконливістю наділила свою Марусю Чурай, що ці риси, вже по-інакшому, але не менш переконливо виявляє автобіографічний герой романів І. Багряного. Загалом же – це той рівень самоусвідомлення і життєвого самовираження, де національне виразно змикається із загальнолюдовським і конкретно-історичне із всечасним: не даремно з цими героями найбільше духовно споріднена Міріам із драми Лесі Українки «Одержима».

Коли М. Жулинський пише, що «Стус вищою поезією філософського наповнення, децю відсторонену від практичної тверезості, від зазіхань побуту» [17, 418] – то тут криється можливість певних непорозумінь. Від «практичної тверезості» відсторонена взагалі поезія як така, бо то її антитеза. Що ж до побуту, то від нього навряд чи й можливо відсторонитися, проте в кожного своє «наповнення» цього поняття. Ймовірно, що малася на увазі та неспівмірність і несумісність двох логік, яку формулює філософ і політолог С. Грабовський: «З погляду панівних ідеологем «великого суб'єкта» поведінка учасників Опору абсолютно абсурдна, їхні ідеали й прагнення небуттеві, однак із позиції людини Опору настільки ж абсурдним є саме існування «великого суб'єкта» [18, 87]. Нарешті «побут» Стуса має риси віртуальності: він живе поза межами відторгнутої ним суспільної реальності – за власним вибором, не тому навіть, що й вона відторгася його. Тому «побут» Стуса це «край» – більше віртуальний, ніж реальний, незалежно від місцезнаходження, а ще – природний світ і всесвіт, природа, жива і одухотворена.

Сила людини Опору – лише у ній самій. Тому конфлікти внутрішні постають як загрозливі і нищівні: тут небезпека втрати опертя катастрофічна. Але в початковому рядку «Утекти б од себе геть світ за очі...» – незлагоді із собою хіба не є лише один із виявів незлагоді із світом, неузгодженості «непідпорядкованої» людини із тією даністю, в яку вона «закінута» самим фактом свого буття?

Тож проривайся – в поле, до води,
до гір, до зір, до молодого сміху.

Тож проривайся – крізь людську зловтіху,
пересуди, і осуди, й суди.

Нехай тобі замає більший світ
і більша ніч замає над світами. (І., І., 99)

Зрештою, у «Феномені доби» Стус окреслив ту альтернативу, у межах якої здійснював свій вибір український митець: «...в кращому разі він змушений що реальність нести на своїх плечах, а в гіршому і значно частіше – існувати всупереч реальності. В абсолютно забороненому для себе світі» [19, 115]

Остаточний внутрішній вибір ускладнює стосунки з минулим: воно – за межею, за тим рубежем. З одного боку, вабить і гріє, іноді покріплює, додає сили, часом у ньому можна «виспокоїтися»; з другого – вже відчужене, втрачене: об ту незворотність часом розбивається сама спроба навідати його:

Давні стежки переорано,
дороги дитинства
засаджено кукурудзою.
І навіть мама
з недовірою позирає на тебе –
це ти чи ні? [І, І, 188]

У минулому залишився ще й прообраз тієї самореалізації, яка була би – за можливості іншого, вільного вибору («якби було краще жити...»). Про це – «Останній лист Довженка». Як і цикли «Костомаров у Саратові», «Трени М. Г. Чернишевського», як вірш «За читанням Ясунарі Кавабати» це – суто лірико-філософська об'єктивація пекуче-особистого, надто «ліричного», видобування в ньому філософського «кореня». Невимовна гіркота цього твору – не від того, що доводиться «їх» просити, а від наболілої туги за «краєм» і непоправності всієї долі («Пустіть мене до мене...»).

Отже, тут назрівас дуже відповідальний, проте неминучий висновок: «невгнута чесність» Стуса (визначення Ю. Шереха) засвідчує автентичність його життєвої і творчої поведінки, проте – у сфері життєвого вибору, продиктованого незалежними від нього і неприйнятними для нього обставинами. Але ж вірші засвідчують, наскільки він був готовий до всього, що чекало попереду, наскільки свідомий свого неминучого, здавалося б єдиного майбутнього. Уперше він був заарештований 1972 року. А за чотири роки до цього – ніби вже стояв на порозі своїх випробувань: «Що тебе клясти, моя доле?». І покріплював себе, націлював, наказував – собі:

...Ні, вистояти. Вистояти. Ні –

стояти. Тільки тут. У цьому полі,
що наче льон. І власної неволі
спізнати тут, на рідній чужині. [1, 1, 185]

І вже у «Палімпсестах» – остаточно:

...Геть за минулим спалено мости.
Попереду ясна тріпоче ватра.
Крізь неї, мов крізь себе, треба йти.

Надмір екзистенційного переживання долі, екзистенційного долання життєвого шляху, переходження того «стернистого поля» відбувався на такій самоспалювальній межі, що логіка творчості зажадала, заради якнайповнішого – вже не для себе – осягнення, принципово іншого творчого самовияву: підкреслено «беземоційного», демонстративно-умоглядного, охолодженого інтелектуально-конструктивним підходом. Так з'являлися поміж віршів, достоту писаних кров'ю, білі вірші, як «Тагил. Зима...» і верлібри, як «Вдасться чи ні...», «Чоловік підійшов до меморіалу...», «Я знав майже напевно...», «Напередодні свята...», «Еволюція поета...», мініатюри початку 1971 року. Вони не лише свідчать про широту можливостей поета. Вони є спробою самопорятунку чи самоопанування, але в межах творчості, розв'язуючи колізії долі майже як шахові задачі або математичні рівняння («Три скелети сидять за кавою...», як приклад).

У збірці «Веселий цвинтар» цей «розумовий» струмінь дужчий, у останній книзі «Птах душі», доля якої залишається невідомою, – наскільки можна судити з авторських характеристик, – домінує на загал «прозове», «сумно-спокійне» начало. Але той Стус, який нарешті відкрився співвітчизникам, найперше вражає все-таки емоційною інтенсивністю поетичного життєпізнання.

Стус розробляє з однаковою необхідністю обидва різновиди ФЛ: і той, що прихильно і щедро відкриває іншим свої шукання істини і сенсу, – і той другий, де думка ширяє собі, поглинута тим пошуком настільки, що вже наче й не потребує нічії співучасті і співрозуміння. Тут надзвичайно високі як інтелектуальна напрута, так і екзистенційне переживання процесу осмислювання буття.

...Вигойдуй у леті захоплення душу простору.

У соннім ширянні тримайся і ранку не клич. [9, 142]

У вірші «Гойдається вечора зламана віть...» дано весь овид змученої, але несхибної душі, весь обшир духовного

ества людини, що виконує своє призначення, свідомо його. Тут колосальна амплітуда почувань, перехоплена контрапунктом графічно чіткої заголовної деталі, містить усе пережите, завмирає над хвилиною відносного, бодай якогось-то спокою:

...Удай, що обтято дорогу. Що спить
душа, розколошкана в смертнім аркані
високих наближень. На серця скрані
гойдається вечора зламана віть. [9, 135]

Тут переривчастий плин думок, відданий системою переносів, аж до розірваних надвоє, на два рядки слів, вмітив у себе і всесвіт, і невідступну молитовну думу про свій народ, і минуле, і майбутнє. Тут усе пережито ще раз ново, від «покути самотності» і зачасного скрику (в дужках!) «Господи, дай мені жить!» до самоопанування, стоїчної «атараксії» («нестраждальності») і готовності: «Сподоб мене, Боже, високого краху!..»

Вже не раз переживши все в уяві як доконаний обов'язок і як звільнення, він вітає «певний день» розлучання зі світом:

Благослови мене, мій певний дню,
початись там, де щойно закінчився,
закінчуватись там, куди повік
тобі заказані путі-дороги.
Немилосердний дню, благослови. [9, 174]

У випробуваннях і муках уже перейдено межу, яка достоту змінює і саму людину, і її сприйняття світу; за якою по-інакшому оцінюється абсолютно все:

Задзюркотіла вічна мерзлота,
прийшла весна – запади́ста, химерна.
Та ні душі, ні волі вже не верне:
не та бо воля, і душа не та.

Тепер «космічна музика струмка» звучить як відгук все-світу, біля неї можна змаліти «до крем'яха», ніби омитись у прозорій воді. І «перебути» – «Урочу нажидаючи годину, коли себе утратиш...». І світ відкривається таким, у якому не важко і не шкода розтанути. Не зникнути, лише перетворитись, озватись «голосом струмка»...

Найінтимніші одкровення цієї поезії – «домовляння» із світом про посмертне майбутнє, прозирання найглибших

тайн. Інакше, ніж у будь-кого: із свого досвіду, із свого духовного гарту:

...Лиши світам
безсиле спромагання надлетіти
до вічності, щоб свій спинити плін.
Коли діточа пучка молитована
затвердне зіркою. Здревілий дух
постане ув огроми порожнечі.
І скрем'яніє на зорю сльоза.
Бринить крило метелика прозоре
забутим співом.
Жди себе.

Колись. [9, 156]

Вже навикнувши думати про смерть спокійно і навіть радо («...смерть тобі солодша і миліша / за всі надії...»), вже не раз просивши «Наблизь мене, Боже, і в смерть угорни...» – він спромагається на ще одну самонастанову: «І во ж – життя, не смерть боготвори»...

Очевидно, що про природний, рефлекторний страх смерті тут взагалі немає мови, коли вірш і починається, закінчується рядком «Як хочеться вмерти!» – і весь прониканий цим рефреном, і весь пройнятий жагою звільнення небуття – «безімення»:

...Голодна, як проруб,
тропа вертикальна.
Не видертись нею
ні кроком, ні оком,
ні рухом, ні духом,
ні тілом зболілим,
ні горлом, скривілим
од крику.
Владико,
піднось мене вгору,
бо хочу померти... [9, 145]

По суті, про ту ж таки проблему автентичності йшлося і Ю. Шерехові, коли він завершував свою передмову до першого, закордонного видання «Палімпсестів»: «Чи був би Стус щасливий в іншому суспільстві, поза колючими дротами малої й великої зон? Мабуть, ні. Звичайно, він не був би запроторений до «виправно-трудових колоній», ніхто не конфіскував би його поезій, не наглядали б кож-

ний його крок. Але досконалих суспільств нема, і поетове серце кровоточило б на кожну особисто людську і національну несправедливість і будувало б пекло для самого себе. Така вже Стусова вдача, така, можливо, й місія поета, кожного справжнього поета».

Література

1. Див.: *Дауєтите-Пакерене В. В.* Литовская философская лирика. Автореф. дис... д-ра филол. наук. — Вильнюс, 1988. — 48 с.
2. *Колосова В. П., Крекотень В.* До питання про життя і творчість Івана Величковського // *Величковський І.* Твори. — К., 1972. — 220 с.
3. *Махновець Л.* Григорій Сковорода: Біографія. — К., 1972. — 254 с.
4. *Драч І. Ф., Кримський С. Б., Попович М. В.* Григорій Сковорода: Біографічна повість. — К., 1984. — 212 с.
5. *Бовсунівська Т.* Феномен українського романтизму. — К., 1997. — Ч. 1. — 154 с.
6. Антологія української поезії: У 6 т. — Т. 1. — К., 1984. — 454 с.
7. *Драй-Хмара М.* Вибране. — К., 1989. — 350 с.
8. *Стус В.* Твори: В 4 т., 6 кн. — Т. 1, кн. 1. — Львів, 1994. — 430 с.
9. *Стус В.* Дорога болю. — К., Рад. письменник, 1990. — 212 с.
10. *Єфремов С. Шевченко:* Збірка. — К., 1914. — 111 с.
11. *Свідзинський В.* Поезії. — К., 1986. — 349 с.
12. *Коротич В.* Щоденник. — К., 1973. — 95 с.
13. *Ортега-і-Гасет.* Вибрані твори. — К.: Основи, 1994. — С. 44-352
14. *Шум А.* Поезія Степана Сапеляка // *Сапеляк С.* Без шаблі і Вітчизни. — Торонто, 1989. — 98 с.
15. *Коцюбинська М.* Новітні палімпсести (Кілька думок про феномен Василя Стуса) // Філософська і соціологічна думка. — 1990. — № 2. — С. 95—105.
16. *Мамардашвили М. К.* Как я понимаю философию. — М., 1992. — 300 с.
17. *Жулинський М.* Із забуття в безсмертя (Сторінка призабутої спадщини). — К., 1990. — С. 418-446
18. *Гравовський С.* Чи є порятунком для пострадянської філософії? // Сучасність. — 1996. — № 2. — С. 81-91.
19. *Стус В.* Феномен доби / Дніпро. — 1993. — № 1. — С. 5—125.
20. *Шерех Юрій.* Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. — Київ: Дніпро, 1993. — 588 с.

Література в колі інших видів мистецтва

М. І. Майстренко

АНТИЧНА ТЕМАТИКА В МАЛЯРСЬКИХ ТВОРАХ ШЕВЧЕНКА ЧАСІВ ЗАСЛАННЯ

Ще до викупу з кріпацтва протягом 1835-1857 рр. Шевченко створює малюнки на античні теми: «Смерть Лукреції», «Аполлон Бельведерський», «Геракліт», «Архитектурні барельєфи» (олівець), виконує композицію «Олександр Македонський виявляє довір'я своєму лікареві Філіппу» (акварель, перо, туш), «Смерть Віргінії». До 1836-1837 рр. відносяться також малюнки Шевченка, згадані в повісті «Художник»: «Маска Лаокоона», «Голова Люція Вера», «Голова Генія», «Германік», «Фавн, що танцює», «Смерть Сократа», «Мідас, повішений Аполлоном», а також композиція «Едіп, Антігона та Полінік» [3, т. 4, 148-149, 152]. Виконані в академічній манері, вони відзначаються тонким проникненням художника у світ античної міфології та історії.

Проте найглибшу інтерпретацію отримує антична проблематика в мистецьких творах Шевченка часів заслання. У Новопетровському укріпленні він створює серію малюнків, віднесених дослідниками до літа 1856 року. [1, 68-71; 2, 122-123]. З десяти («Телемак на острові Каліпсо», «Робінзон Крузо», «Благословіння дітей», «Самаритянка», «Киргизка», «Мілон Кротонський», «Нарцис та німфа Ехо», «Св. Себастьян», «Умираючий гладіатор», «Діоген») — п'ять на античну тематику. Античні сепії узагальнюють ключові лінії всієї творчості Шевченка останніх літ: самотність і сенс життя на чужині (сепія «Телемак на острові Каліпсо»), доля сильної особистості, приреченої на жакливу смерть у кайданах (сепія «Мілон Кротонський»), метаморфоза самозакоханості (сепія «Нарцис та німфа Ехо»), ганебно-страшна смерть на очах жорстоких та байдужих чужинців (сепія «Умираючий гладіатор»), трагедія

самотнього мудреця, ізольованого від суспільства (сепія «Діоген»).

Героями сепій виступають відомі міфологічні та історичні постаті: Телемак, син многостраждального Одиссея, славетний давньогрецький атлет Мілон Кротонський, шестикратний переможець на олімпійських іграх (VI ст. до н.е.), міфологічний самозакоханий Нарцис з німфою Ехо та примхливий своїм способом життя філософ Діоген (V-IV ст. до н.е.). Долі цих постатей дивно зливаються у творчому горнілі художника і переплітаються з його життям.

Сепія «Телемак на острові Каліпсо» створена за сюжетом популярної в той час книги французького письменника Ф. Фенелона «Пригоди Телемака, сина Одиссея», перекладеної на російську мову. Малюнок Шевченка інтерпретує момент перебування Телемака на острові Каліпсо, яка сім років не відпускала Одиссея зі свого полону, обіцяючи йому безсмертя. Огорнений тугою за милою Ітакою та близькими людьми, Одиссей залишився непохитним у пошуках батьківщини. Телемак полюбив на острові німфу Евхарисію. На малюнку Шевченка Телемак сидить у печері, біля нього розкидані кістки. До печери сполохано заглядає німфа. Вихід з печери переходить у панораму широкого, високого та ясного світу, контрастного до печерної темряви. В очах Телемака задуманість і нерішучість. Кістки натякають на можливий кінець сина Одиссея.

На сепії «Мілон Кротонський» олімпійський силач прикований до пенька защемленими руками. На обличчі Мілона жак та мука. Шевченко передає той момент з життя велета, коли він, вже немолодий, бажаючи руками розірвати пеня, якого не змогли розколоти лісоруби, став жертвою підступного пня. Морда лева з жадібними очима, втупленими в Мілона, натякає на страшний кінець силача. Образ Мілона виразно перегукється з образом нещасного солдата із сепії «Кара колодкою».

Сепія «Нарцис та німфа Ехо» створена на сюжет «Метаморфоз» Овідія [III, 350-510]. Події відбуваються у «спекотливий полудень», на полюванні в лісовій гушавині («Тінявий ліс охоронцем був від пекучого сонця» —

«Метаморфози», III, 412).¹ Відлучившись від друзів, красень Нарцис забрів у мальовниче місце. Перед тим він знехтував любов'ю багатьох молодих людей та німфи Ехо. Зневажена юнаком у дикому лісі, знесилена від марних надій на взаємність, вона сохне, перетворившись у безтілесний звук, який переслідує Нарциса («Метаморфози», III, 370-401). Хтось з ображених підняв до неба руки: «Сам хай полюбить, та хай дотягтись до своєї любові не зможе» («Метаморфози», III, 405).

Розповідь Овідія, насичена драматизмом, сповнена трагічним перебігом подій, у сепії Шевченка лаконічно пом'якшена, її акценти психологічно зміщені живописними засобами, проте деталі колоритно витримані. Спекотливий день у темній лісовій гушавині переданий сонячним промінням, що пробивається крізь лісові негусті світлими плямами. На коренасто-тінявому фоні розлогого дерева великим планом виділяється оголений торс («начорізьблений мармур пароський») прекрасного юнака, схиленого над дзеркально-чистою водою («Чистої хвилі струмок течією сріблястою вився»). Прилігши на березі струмка, юнак милується собою («у своє відображення втупивсь очима») серед латаття та водяних квітів. Праворуч він тягнеться до зображення на воді («Рветься до себе ж таки», «Скільки разів поривався шию точену обняти»), ретельно виписаного Шевченком за Овідієм. Обвитий листками мисливський жезл перед Нарцисом і собака з лівого боку атрибутують полювання. Праворуч юнака — з-за розлогого дерева, прекрасна в тілесній подобі німфи Ехо, відхиливши віття, з цікавістю спостерігає за Нарцисом. Собака також здивовано поглядає на свого господаря. Тільки Нарцис нікого та нічого не помічає («Побачивши безтілесну красу, в незворушну задивлений воду» — «Метаморфози», III, 439). Краса Нарцисового тіла казкова, нічна.

Пластика малюнка в академічній манері письма, тісний контакт з класичним стилем «Метаморфоз» Овідія, їх сюжетом, мажорно-змовницький характер розповіді Шевченка, перевага світла над тінню (все-таки метаморфоза — не смерть — життя у квітці!) виділяють сепію «Нарцис

німфа Ехо» з десятки сепій часів заслання і з п'яти античних.

Сепія «Умираючий гладіатор» передає останні хвилини життя гладіаторів на римській сцені. На передньому плані переможений благально простяг праву руку вперед до жорстокого натовпу. Біля нього мертве тіло ще одного нещасного. На їх фоні, спиною до глядача — постать третнього гладіатора з витягнутою в бік імператорської ложі рукою: Ave Caesar (imperator) morituri te salutant — «Привіт, Цезарю (імператоре), ті, що йдуть на смерть, вітають тебе». На нього чекає такий самий кінець. Життя у неволі та кайданах породжувало низку подібних асоціацій...

Відірваність від рідної землі загострила проблему сенсу життя на чужині, посилила інтерес до самого себе. В останній період творчості Шевченка, в «неволі лютий» аналіз власного «я» зростає, підвищується прагнення пізнати самого себе, зафіксованого в безлічі автопортретів (їх майже 60). Співзвучні з автопортретами пізнього Рембрандта, вони носять інтроспективний характер, об'єднуючись загальним циклом «Пізнай самого себе».

Остання сепія «Діоген» з десятки, пронумерованої рукою удожника, перегукується з серією його автопортретів найадекватніше. Діоген зображений напівлежачим у бочці. Світло каганця, затулене рукою філософа від глядача, освітлює його заросле обличчя і обрешке тіло. З каганцем вдень, на багатолюдній афінській площі Діоген шукав людину. Друга рука філософа, висунута з його оселі, вказує пальцем на жука, що сміливо прямує до філософа в бочку.

Сепія побудована на різкому контрасті світла й темряви, контрастність пронизує всю образну систему малюнка. Вгорі бочки, на розпливчатому зображенні сови, священної птиці мудрої Афіни, як два вогники-світлячки виділяються її прозорливі очі, що контрастують з вогнем дивакуватого філософа. Між низом бочки, освітленої каганцем, та її верхом — безпросвітна темрява. Верх бочки з совою символізує вершину божественно-недоступного розуму, низ — хибний досвід людини в пошуках істини. Каганець — тільки відбиток істинного світла. Тому низ бочки протиставляється верху, полум'я каганця — мудрим очам сови, а сама священна птиця у незворушно-спокійній позі — нікчемно-метушливому жуку. На ма-

¹ «Метаморфози» Овідія цитуються у перекладі А. Сомори.

люнку Шевченка нікчемний жук ближчий Діогенові, ніж мудра сова.

Шевченкова інтерпретація сенсу життя та пізнання істини в сепії «Діоген» сягає найглибших пластів старогрецької культури, її філософської думки. Вона яскраво ілюструє Платонове вчення про світ істинних ідей, трансформованих у людському. Крім того, сепія носить інтроспективний характер. Вона розкриває точку зору Шевченка на людину, ізольовану від суспільства, демонструє погляд на світ з «незамкнутої тюрми», аналогічний способу життя старогрецького філософа, що сам приречений себе на жалюгідне існування. Сова як символ мудрості об'єднує концепцію трагедії Шевченка та Діогена. Малюнок «Нарцис та німфа Ехо» також виражає інтроспективний протек зовнішньо-споглядальну. В інтерпретації Шевченка самозакоханість Нарциса комічна.

Сепія «Діоген» висвітлює найтрагічніший сенс людського життя та пізнання істини у філософському аспекті.

* * *

Неважко помітити, що всі ситуації в розглянутих малюнках Шевченка орієнтовані на якийсь немотивований фатальний промах його героїв: життєвий прорахунок, невдачу, звичайний каприз Долі, перст Провидіння, блуду чи просто епос — «помилку». Крім цього, вони об'єднуються і спільною проблематикою — комплексом неповноцінного життя з безглуздом кінцем. Безглузде перебування Телемака в печері німфи. Безглузда смерть сина Мілона в хаші лісових звірів. Безглузда любов красуня Нарциса до самого себе та його метаморфоза у квітку. Безглуздий кінець гладіаторів на римській арені. Безглузде-нікчемне життя Діогена в бочці. Вираз обличчя філософа засвідчує його крах. Античні сепії, безумовно продовжують проблематику притч про блудного сина.

Література

1. Паламарчук Г.П. Нескорений Прометей. — К., 1968. — 110 с.
2. Тарахан-Береза З.П. Шевченко — поет і художник. — К., 1985. — 183 с.
3. Шевченко Т. Твори. В 5 т. — К., Т. 4. — 1979. — 421 с.

ПЕРЕХОДНЫЕ ПЕРИОДЫ В ИСКУССТВЕ: ВОПРОСЫ СИНТЕЗА И СИНКРЕТИЗМА ФОРМ

Если отречься от идеологической канонизации в культурологии, не увязывать, например, литературный процесс 19 в. с революционно-освободительным движением масс, то со всей очевидностью мы осознаем иную данность: при всех связях с действительностью искусство в своем движении к обновлению предлагает свои законы и нормы. В этой связи уникальным по своим эстетическим качествам можно считать литературно-художественный процесс конца 19 – нач. 20 вв. Он демонстрирует особый тип художественного мышления, который можно назвать «переходным». Ярчайшей особенностью периода была смена эстетических параметров: миметическая образность, свойственная мышлению реалистов, уступала место субъективно-теургическому мировидению модернистов. Естественно, размежевание двух систем произошло не сразу, названный период оказался богат явлениями конгломеративных свойств, вопросы конвергентности искусств, синтеза и синкретизма художественных форм предстали с очевидной остротой. Обратим внимание на универсальность проблемы:

- во-первых, ретроспективно осознавая закономерности художественного мышления прошлого (сто лет, по видимому, – идеальный временной рубеж для теоретизирования), мы, тем самым, объясняем происходящее в искусстве сегодня («синдром конца века» – свойство и современного сознания);

- во-вторых, понятием «переходность» можно определить синтетические явления, существующие внутри одного направления; они возникают в периоды «слома традиций» и явной эстетической переориентации (в этой связи, например, прекрасно просматривается типология соцреализма и конгломеративные явления в позднем творчестве Б. Пастернака, А. Ахматовой).

В общем, настаивая на необходимости изучения синтеза

в искусстве, мы предлагаем инструментарий для анализа обширнейшего материала, помня к тому же, что «чистые» направления и стили существуют в теории, на практике мы чаще встречаем взаимопроникновение явлений. Итальянские рубеж 19–20 вв.; литературные формы Чехова и живописцы «русских импрессионистов», определившие переходность в искусстве данного времени.

О Чехове уже сказано: «В историко-литературной динамике (он) занимает промежуточное место между двумя великими фазами: Толстым и Достоевским, с одной стороны, а с другой – всей новой литературой 20 века... [1, 51–52].

Положение «русских импрессионистов» – Левитана, Серова, Коровина в живописи конца 19–нач. 20 вв. определяется следующим: «... время господства реализма заканчивается... В 80-е гг. вступает в жизнь поколение новых художников, открывших движение к новому искусству» [2, 4].

Действительно, «подводя итоги прошлому», Чехов блистательно усваивает каноны психологической школы реализма; через импрессионизм движется к поэтизации «мгновенного»; к первичному «пересозданию мира»; к усилению субъективного фактора повествования; к пониманию настроения как компонента сюжета. Принципы опосредованного психологизма писателя, основанные на контекстуальном использовании «уроков» Пушкина – Толстого, дают толчок к развитию знаковой культурологии, свойственной модернизму.

Левитан, Серов, Коровин – художники, стилистически близкие Чехову, демонстрируют факт переосмысления реальности (она не описывается, но передает субъективный взгляд творца на объект); их мировосприятие определяется словом «лирическое», социальная характеристика уступает место философско-созерцательной; поэзия мгновенного ракурса превалирует над объективностью; цвет, не идея, становится формой выражения авторского «я».

Сопоставив данные обобщения, убеждаемся: названные художники (как писатель, так и мастера живописи) демонстрируют нам «итоги и залого» одновременно. Уходя от традиций старой школы, они пока не пришли к регламентации новых норм. Сложное сочетание нового

старого становится их «лицом». Это синтез. Но вопрос, на который обязан ответить теоретик искусства, – каким образом проявляются его свойства в произведении?

О синтезе и синкретизме как таковых. Философские, искусствоведческие энциклопедии и словари сближают эти два понятия. Аналогом греческого термина выступает русское «смешение», «соединение». Предполагается, что в ситуацию соположения попадают различные виды и нормы искусства, иногда – идеи и образы различных религий (в этом случае они идентифицируются). Результатом является качественно новое целое, которое «несводимо к простой сумме составляющих его компонентов» [3, 554]. Такая целостность обычно поддерживается благодаря наличию:

- композиционного единства частей;
- общему участию различных по природе компонентов в организации пространства и времени;
- согласованию масштабов и пропорций;
- единству ритма как объединяющего фактора.

Философское истолкование синтеза дает возможность понять, что данное явление возникает только в том случае, если его создатель способен перейти от созерцания к акту обобщения. Действительно, знаменитая триада Гегеля: тезис-антитезис-синтез только подтверждает данное исходное умозаключение.

Логики уточняют и конкретизируют данный вопрос. Синтез для них – это умственный акт, противоположный анализу, предполагающий «установление взаимодействия и связей частей и познания этого предмета как единого целого» [4, 339].

На этом хрупкое единство понятий (синтетизм-синкретизм) заканчивается. Начинаются противоречия в прочтении. Авторы статьи в современном «Философском энциклопедическом словаре» [1997] предполагают, что синкретизм, в отличие от синтеза, обозначает «сочетание разнородных воззрений, взглядов, при котором игнорируется [...] необходимость их внутреннего единства и непротиворечия друг другу» [5, 414]. В этом случае непонятно, чем и как поддерживается внутреннее равновесие формы; даже эклектика, которая собирает в целое множество компонентов различных культур, предполагает единоначалие (или главенствующую роль) одной из них.

Если обратиться к искусствоведам, то увидим следующее. В качестве примера синкретизма они приводят мифологическое переосмысление «античных и восточных религиозных и художественных элементов в искусстве эллинизма» [3, 555]. В этом случае, конечно, свою роль сыграла идентификация, т.е. соотнесение по принципу родства. Родство же понято на уровне архетипа (мифологизм предполагает это). Догадка, на наш взгляд, очень продуктивна; исходя из данного обобщения мы можем объяснить даже синкретические формы искусства древних. Напомним: танец, пение, рисунок и слово составляли в нем неразделимое целое и хотя, по нашим современным понятиям, здесь сливались разные виды искусства, древние воспринимали их в конгломеративном единстве. Это пример нерасчлененного художественного мышления, в котором **интуитивно**, а потом и осознанно, объединялись в целое телодвижение и мысль; рисунок, цвет и слово.

Что же поддерживает цельность синкретических форм? И тогда и теперь – **ритм**. У древних наскальный рисунок повторял телодвижения охотника; ритм песни и пляски человека, который готовился к соответствующему действию, мало чем отличался от изображенного на скале. Каноническую суть синкретизма потом выразят ритуал и орнамент. Они предполагают строгую последовательность существующих частей только превалирующим компонентом первого явления выступает телодвижение, а второго – графический знак-символ, обозначающих предмет или характер этого движения (давно установлено, что орнамент может воспроизвести дискретность танцевальных поз). Если из канонических форм ритуала или орнамента вдруг изъять один фрагмент (например, упразднить пляску врачующего шамана), явление перестанет существовать как таковое.

С течением времени изменилось немного: синкретическая форма поддерживает свое равновесие стилистически трудноуловимой фигурой, например, единством настроения. Из этой серии, конечно, и настроение чеховского рассказа; лиризм полотен Серова и Левитана, объединивший и разный материал, и, в общем, разных художников. Где лирика – там и ритмизация текста, и здесь, снова, мы

возвращаемся к уже сказанному – ему, **ритму**, подчинялись синкретические формы искусства древних.

Синтез, который предполагает «смешивание» и «соединение» частей в целое, решает несколько иную задачу. Обычно он конструирует новую художественную данность, используя возможности различных видов искусств. Не случайно самым распространенным видом синтеза уже многие столетия считают архитектуру: даже комплекс деяния, положенный в ее основу, предполагает строительство; т.е. возведение нового путем сращивания уже известных и законченных форм. Чем разнообразнее полет фантазии, тем интереснее конструкция, но учтем – эта конструкция сохраняет свой эстетизм только в том случае, если новое органично вплетается в старое; без традиционной подосновы нет синтеза форм.

20 век одарил нас особыми формами синтеза – это кино, телевидение, музыкальное шоу; дизайн, предполагающий эстетическую организацию пространства, » одно из интереснейших его проявлений. Таким образом, очевидно: синтез в отличие от синкретизма занимается внешним конструированием. В этом случае сплетение, соединение частей оказывается более подвижным, возможно авторское пересоздание форм. Синтез предпочитает межвидовые связи, синкретизм оперирует внутренними возможностями одной формы.

После сказанного, определяя тип художественного мышления рубежа 19 и 20 вв., мы ясно видим принципиальный его синтетизм и обязаны выделить моменты схождения эстетически значимых единиц. Речь идет, естественно, о конвергентности как эволюционной форме сосуществования культур, поэтик, отдельных художественных явлений.

Синкретизм чеховской формы поддерживают элегическое настроение («...если бы знать, если б знать...») и ритм, дающий возможность прозе называться «лиризованной». О том, что писателю была свойственна «интонационно-тембровая» организация текста, говорилось неоднократно (7, 107-109).

Если речь идет о живописи «русских импрессионистов» » художников, чье образное мышление чрезвычайно близко Чехову (мы говорим о творчестве Левитана, Серова,

Коровина), то самое понятие «импрессионизм» уже предполагает преимущество субъективно-эмоционального фактора над объективно-описательным. Попутно отметим, что уже ранние сюжетные картины названных художников демонстрировали нетрадиционный для реализма композиционный ассиметризм. **Импрессионистичность** как форма переходного мышления чрезвычайно характерна для русского искусства к 19 – нач. 20 вв. Это закономерно, т. к. дробность распада идеально соответствует «осколочному сознанию» человека периода «слома эпох». Подчеркнем только, что если в странах Запада импрессионизм выглядел как цельное самостоятельное течение, мог существовать в варианте искусства, предвещающего символизм, то в русской культуре он, прежде всего, соединялся с реализмом в конгломеративном единстве. Особенно это касается 80-х гг. когда долговечность художественных достижений Тургенева, Достоевского, Толстого еще не подвергалась сомнению. Именно тогда Толстой начал с раздражением говорить об «импрессионисте Чехове», а необычный, «свежий» взгляд Левитана и Серова привлек внимание устроителей 8 выставки передвижников. При чем никто и не помыслил назвать этих молодых художников «импрессионистами» (французский аналог был иным).

В 90-900 гг. проявилась еще одна особенность импрессионизма – его свойство объединяться с русским модерном, но уже в качестве созидающего компонента. И снова » во множестве его вариантов. Казалось бы, теперь можно говорить о французском влиянии, но нет, оказалось, что импрессионизм в России выступает только «штудией», скоропроходящим увлечением в процессе становления индивидуального почерка. Импрессионизмом «переболели» фактически все «неоклассики» и «неоромантики» из группы и «мирискусников», через стадию импрессионизма прошли «неприсоединившиеся» (Борисов-Мусатов, Кузнецов). Импрессионизм стал фактом биографии и собственно модернистов, например, Малевича и Петрова-Водкина

Обратившись к литературе, мы наблюдаем фрагментарность как признак импрессионистической сюжетологии в творчестве Чехова и Бунина, приоритет настроения над

событийностью, поэтизацию мгновенного как особенность поэтики тех же мастеров. Сместились акценты видения: не отказываясь от миметической образности, авторы отстаивали право на субъективное мировидение. «Чистым» импрессионистом, с известной долей оговорки, мы называем только Анненского: преломление же импрессионистической поэтики в культуре литературного модернизма было столь разнообразным, что данным понятием, с кажущейся бессистемностью определяются многие и многие имена. И снова, как в живописи, импрессионизм и здесь выступает в своей созидающей сути, демонстрируя способности «склеивать», «сопалагать», «смешивать» разнородные художественно-поэтические устремления в новое эстетическое единство.

Созидание «из осколков» сопровождается появлением первичных **симультаных форм**. Чехов так и не написал роман. Причину этого прокомментировали неоднократно: объяснили принципиальной новеллистичностью авторского дарования, «дробностью» происходящих процессов (роман » форма концептуального осмысления времени), кризисом самого жанра. Но непреложным остался факт: «...большая часть рассказов Чехова, не говоря о его повестях, » это маленькие романы, истории человеческой жизни, сжатые в несколько страниц» [8, 488-489].

Сюжет рассказа приобретал особую емкость благодаря новаторской форме сюжетологии. Чеховское повествование включает в себя текст и подтекст. Собственно текст представляет собой непрокомментированные фрагменты жизни «среднего человека»: здесь писатель демонстрирует подчеркнутую объективность и достоверность изложения. Подтекст составляет настроение. Оно обращено в бытийность, оппозиция «быт-бытие» постоянна. Взаимопроникновение пластов чаще всего обеспечивает деталь (предметная, звуковая, ассоциативно-символическая) и особым способом организованное повествование, когда в обыденный ритм прозаической жизни начинает проникать ритм поэтический, свойственный разговору только о высоком. Образуется «первичная вертикаль», предвещающая тексты модернистов и авангардистов. Именно там будут совершенно очевидны признаки симультанной поэтики, которая предполагает:

-соположение фрагментов жизни без учета логической последовательности, вне причинно-следственной их связи;

-использование перцептуального времени-пространства;

-наличие «подкрепляющих подтекстов» (Гаспаров), которые содержат культурную информацию прошлых эпох;

-подчеркнутую ассоциативность связей всех компонентов повествования;

-нарочитое противостояние непосредственно изображенного предполагаемому авторскому идеалу.

Корни этой культуры мы находим в театрализованном действии вертепа; в 20 веке эта форма мышления приобрела особую популярность во всех нереалистических течениях.

Подчеркнем, емкость чеховских произведений обеспечивала ставка писателя на активное сотворчество читателя, который «соединял» информацию авторского подтекста с текстом. В действие вступала система ассоциативных связей, опирающихся на культурную память реципиента. В этой связи многочисленные упоминания о контекстуальном присутствии у Чехова толстовских («Анна Каренина» — «Дама с собачкой»); тургеневских («Хорь и Калиныч» — «Художество») и др. ассоциаций далеко не случайно — так формировалась новая культура отношений повествователя и читателя.

Обратим внимание, что живописные полотна стилистически близких Чехову живописцев (Левитана, Серова, Коровина), как и произведения писателя, в 80-е гг. не воспринимались в качестве новаторских. Удивлял только ракурс видения традиционного. Но синтез был налицо, не случайно «Девочку с персиками» Серова называли «странным» сочетанием портрета, интерьера и пейзажа.

Таким образом, в системе культурологического анализа особую актуальность приобретают вопросы синтеза и синкретизма. «Пороговые» или «переходные» периоды развития искусств особенно богаты проявлениями данного типа мышления. Вариативность синтетизма столь очевидна и типологически разнообразна, что требует к себе повышенного внимания, и длительного изучения. Первичными признаками переходности в искусстве рубежа 19 и 20 вв. мы назвали сублимацию, импрессионистическую

дробность восприятия и формирование симультанных культурологических вертикалей; считаем, что они определяют собой лицо художественных явлений «порогового содержания».

Литература

1. История русской литературы. XX век. Серебряный век. — М., 1995. — 704 с.
2. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца 19-начала 20 века. — М., 1993. — 320 с.
3. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура (Терминологический словарь). — М., 1997. — 736 с.
4. Кондаков Н.И. Введение в логику. — М., 1967. — 466 с.
5. Философский энциклопедический словарь. — М., 1997. — 576 с.
6. Силантьева Валентина. Проблема видовой переориентации в искусстве рубежа 19 и 20 вв. (литература и живопись)// Роді і жанри літератури. — Одеса, 1997. — С. 62—65.
7. Зинкевич О. Якби Чехов був музикантом. — К., 1980. — 140 с.
8. Лакшин В. Лев Толстой и А.Чехов. — М., 1963. — 328 с.

Літературна класика: сучасний погляд

О. В. Александров

СКАЗАННЯ ПРО БОРИСА І ГЛІБА ТА РИТУАЛ

У старокиївському Сказанні про Бориса і Гліба переплелися різні культурні традиції. З одного боку, це християнська традиція, що відриває людину від природи і надає їй можливість духовної свободи. А з іншого, — язичницька, в рамках якої людина продовжувала залишатися під владою природних сил.

Відповідно до цих традицій в Сказанні втілені уявлення про смерть та посмертну участь людини, які як коріння поняття особистісної й колективної самосвідомості відображають своєрідність духовного життя народу на певному етапі його історії.

Уявлення про смерть та посмертне існування пов'язані з найбільш ритуалізованими шарами народної культури. Тому ритуал відіграє виключно важливу роль в організації образного світу Сказання про Бориса і Гліба.

Реально-фактографічний рівень образної системи Сказання містить повідомлення про смерть того чи іншого учасника подій 1015 року. З головних учасників подій живим залишився лише Ярослав. Крупним планом у Сказанні показана смерть Володимира, Бориса, Георгія, Гліба і Святополка.

Інтерпретація смертей Володимира та його синів традиційна для християнської агіографії. У Сказанні подано три варіанти посмертної участі людини. Перший репрезентований образом Володимира, грішника, який врятується чи не врятується після подій, описаних в Апокаліпсисі [порівн. Іларіонове звернення до Володимира в Слово про Закон та Благодать: «Въстанн, о честнаа глава, от грѣ

ба твоего! Въстанн, оттряси сонѣ! Нѣси бо оумерлъ, нѣ сплнши до оубѣдааго всѣмъ въстанна» — 9, 50].

У зв'язку з такою інтерпретацією в Сказанні посмертної участі хрестителя Русі звертає на себе увагу та обставина, що в похоронному обряді, що здійснюється над князем Володимиром, контаміновані язичницькі й християнські елементи.

Похоронний обряд як явище культури «присвячений символізації переходу до іншого світу» [1, 5]. Архаїчний похоронний обряд прашурів східних слов'ян, семантика якого піддається реконструкції, покликаний забезпечити безпеку колективу під час похорону, коли межа між життям і смертю відкрита. Оскільки цей обряд відноситься до сфер народної культури, які найменше зазнають якихось змін, будь-які порушення його, поява нетрадиційних елементів і т. п. свідчать про корінні зрушення у духовному житті. Саме до таких нетрадиційних обрядів відноситься лаконічно описаний у Сказанні похорон Володимира.

Про те, як здійснювався цей ритуал, повідомляє княгиня, посланий до Бориса зі звісткою про смерть батька: «И се приде въстѣникъ къ нему, повѣдая ему отъчу смъртъ, како преставися отъць его Василии, въ се бо имя вѣше нареченъ въ святѣмъ крѣщеннѣ, и како Святополкъ потан смъртъ отъца своего, и ночь проймавъ помостъ на Берестовѣмъ и въ ковѣръ овертѣвѣше, свѣѣснѣвѣше ѹжи на землю, вѣзѣше на санѣхъ, поставивши и въ цѣркви святѣя Богородица» [8, 330]. Таким чином, головна особливість цього похоронного обряду — змішаний характер. Символічне переміщення покійника відбувається у просторі, що має два центри — княжий будинок та християнський храм. З будинку покійника виносять за язичницьким обрядом, але після цього ставлять у церкві, з чого починається християнський ритуал.

Похоронний ритуал, в якому контаміновані дохристиянські й християнські елементи, відповідає структурі образу Володимира в Сказанні. Образ хрестителя Русі в цьому творі відрізняється тим, що як християнський святий він по суті не сакралізується. Якщо й можна говорити про відображення в Сказанні його культу, то не як християнського святого, а як прашура чи патріарха, тобто у зв'язку з ідеєю роду. Рівноапостольний подвиг хрещення

Русі не відпускає, за Сказанням, минулі гріхи князя, то після смерті він і повинен чекати «загального для всіх воскресіння».

Другий варіант посмертної участі людини подано в доповіді Святополка, приреченого на вічну загибель. Третій варіант пов'язаний з ідеями індивідуальної есхатології: Борис Гліб, здійснивши християнський подвиг, врятувавшись, стави небожителем (перемістилися з одного простору в іншого) одразу ж після своєї реальної смерті, тобто ще до другого пришествя Ісуса Христа.

Ці уявлення про посмертне існування перебувають у рамках канонічних християнських ідей. Формою прояву канонічних християнських ідей та уявлень є зазвичай символ. Однак серед топосів Сказання, що визначають характер образної системи твору, не лише символи, а й такі, що складають потужний шар міфопоетичної образності, архетипи й образні комплекси дохристиянського періоду, серед яких важливе місце посідають ритуали, пов'язані з ідеєю роду.

Ідея роду, суть якої складає культ прашчурів, — одна з основних у Сказанні. Твір починається з біблейської цитати про праведний рід: «Родъ правыхъ благословитъ рече пророкъ, и сѣмя ихъ въ благословении будетъ» [8, 328; див. Пс. 111, 2]. Мерзення, очищення та сакралізація княжого роду (один з міфопоетичних аналогів смерті, воскресіння, визначає характер сюжетного руху твору). Уже на самому початку Сказання анонімний автор наводить факти, що мають свідчити про омерзіння княжої династії. Він нагадує читачу про те, що Володимир винен у смерті рідного брата Ярополка, але про хрещення Русі величний християнський подвиг, повідомляє навіть лаконічно, а побіжно.

Ще одне джерело омерзіння, що заплямувало чистоту роду, — кровозмішування. Правда, мова йде не про інцест в буквальному розумінні слова, а швидше за все про схожість поведінки Володимира з поведінкою винних у кровозмішуванні. Автор повідомляє, що після вбивства Ярополка Володимир оволодів його вагітною дружиною, отримав же родися сий оканьний Святополкъ, и бысть отъ дѣвою отъцю и братѣ сѣцю [8, 328]. Очищення й сакра-

ція княжого роду подані у формі ритуалів ініціації й жертвоприношення.

Обряд ініціації з його архаїчною образністю багато в чому визначив характер сюжетного руху в сцені вбивства Бориса. Та при цьому міфопоетична семантика частково «нейтралізується» символікою ранкового православного богослужіння. Якщо порівняти Сказання з канонічними мартиріями, то поведінка Бориса перед смертю, зміна настроїв, що знайшла відображення в монологах князя, здаються непослідовними. Виникає враження якоїсь подвійності, яке виявляється в тому, що молодий князь однаковою мірою любить і «вічне», і «земне» життя. З одного боку, святий, як і Ісус Христос, навіть не старається позбавитися своєї участі, цілком сподівається на Бога. Він свідомо й добровільно йде на смерть. Тому ідея «вільної жертви», вперше висловлена Г. П. Федотовим та пізніше розвинута В. М. Топоровим, по відношенню до поведінки Бориса прийнятна [11, 45-49; 10, т. 1, 502].

Але з іншого боку, аскетичні мотиви у творі ледве намічені. Більш того, св. Борис обличений того безстрашного й байдужого ставлення до майбутньої смерті, котре характерне для героїв канонічних мартиріїв. Він не боїться смерті, та оплакує свою молодість і красу, своє життя, принесене ним же в жертву. І тут, звичайно, відчутна думка автора Сказання про насильницьку смерть, про приреченість жертви. Влада обставин над героєм, містична заданість того, що відбувається, виражається перш за все через ритуалізацію сюжетного руху.

Оповідання про вбивство Бориса складається з трьох частин. В першій розповідається про те, як князь, повертаючись з походу на печенігів, після суперечки з дружиною залишився фактично наодинці зі своїми вбивцями. У другій його влучають списами в шатрі. Та він ще живий і навіть молиться, і лише потім «агнє ѹспѣ». В третій святого везуть кудись у возі. Раптом він «начатъ вѣскланяти святѹ главу свою» [8, 338]. Святополк посилає двох вояків, які влучили Бориса мечами в серце.

Як мені уявляється, пояснення такого повтору, своєрідного подвійного вбивства одного й того ж героя, слід шукати в тому, що сюжетний рух відображає послідовну зміну етапів обряду ініціації.

Обряд ініціації органічно пов'язаний з міфом: «На відміну від багатьох інших обрядів ініціація включає в себе міф як складову частину: під час обряду неофіту повідомляються міфи племені, які можуть знати лише дорослий чи спеціально посвячений. З іншого боку, багато міфів мають явні риси схожості з обрядом ініціації, його структурою й символікою, будуються за тією ж моделлю, що й обряди ініціації. Особливість структури цих обрядів — тричастинність: всі вони складаються з виділення індивіду з суспільства (так як перехід повинен відбуватися за межами усталеного світу), прикордонного періоду (що триває від кількох днів до кількох років) і повернення, реінкорпорації у новому статусі або в новій підгрупі суспільства. При цьому ініціація осмислюється як смерть і нове народження, що пов'язане з уявленням про те, що, переходячи у новий статус, індивід немов би знищується у своїй старій якості; наявна також міфологічна інтерпретація простору: вихід за межі замкнутої території, освоєної общиною, прирівнюється до смерті» [3, т. 1, 544]. Цю узагальнену характеристику обряду ініціації слід доповнити спостереженнями В. Я. Проппа, на основі яких можна зробити висновок про існування взаємозв'язку між обрядом ініціації й міфологічним архетипом цілісності-розчлененості [9, 88-98].

У сцені вбивства Бориса сюжетний рух підпорядкований закономірностям та послідовності не лише обряду посвячення — одного з основних ритуалів родо-племінної епохи, — а й християнського богослужіння. Паралельно до образності обряду ініціації, ускладнюючи образну будову твору, вводиться християнська символіка. Причому не окремі її елементи, а поєднані в систему як складові добового кола богослужіння.

Напередодні вбивства, коли настав вечір, Борис велів священнику співати вечірню, а сам зі сльозами, зітханнями й стогонами почав творити вечірню молитву. Вночі князь погано спить, його, певно, турбують якісь тривожні сновидіння. Прокинувшись вранці, а була неділя, Борис розбудив священника, і той розпочав ранкову службу. Автор Сказання відтворює через поведінку Бориса як учасника богослужіння основні елементи цього церковного обряду. Святий молиться, співає псалми, в тому числі ті,

що входять до шестипсалмія, потім співає канон, знову молиться, дивлячись на ікону Господню, і завершує обряд славослов'єм Богу.

Як вказує автор «Тлумачного Типікона», ранкова — друга і важлива частина бдіння. Починається ранкова ангельською піснею «Слава въ вышнихъ Богу» (Лк. 2, 14), яка повторюється на честь Святої Трійці тричі. Потім йде вірш покаяного п'ятидесятого псалму. Власне ранкова складається з чотирьох частин: шестипсалмія з великою ектинією і «Богъ Господь»; кафізми з «неапорочними» або поліелеєм та Євангелієм; канон; хвалитні зі славослов'єм і ектиніями [7, вип. 2, 197-198]. Після шостої пісні канону обов'язково має читатися коротке життє святого: «Перша частина ранкової, як і друга, поступово возвеличує тих, хто молиться від сумно-покаяного настрою, основного для християнина, до радості про Бога» [7, вип. 2, 199]. І якщо шестипсалміє (псалми 3, 37, 62, 87, 102 та 142) пронизані скорботою, то ектинія переводить віруючого у прохальну тональність (Борис, наприклад, закінчує службу проханням до Господа звершити суд між ним та Святополком).

Символічна образність ранкової винятково змістовна. Для того, щоб впевнитися в цьому, достатньо перечитати шестипсалміє. Із цих текстів автор Сказання вибрав і включив до свого твору вірші, які найбільше відповідають ситуації вбивства святого Бориса. Крім того, він цитує також вірші інших текстів Псалтирі, які не входять до шестипсалмія.

Послані Святополком убивці, підійшовши вранці до намету Бориса, чують, як він співає псалми: «И начатъ пѣти: Господи! Чѣто ся умножиша стѣтѣющии! Мѣнози вѣсташа на мя, и прочая псалма, до коньца. И начатъ пѣти Псалтырь: Обидоша мя пси мнози и уныци тѣчѣни одѣржаша мя. И пакы: Господи Боже мой! На тя уповахъ, спаси мя. Таже по семь канонъ» [8, 334].

Символіка образів, що привнесені до твору про Бориса і Гліба із Псалтирі, багата й різноманітна. Перший з трьох цитованих у цьому фрагменті псалмів — початковий (другий) вірш 3 псалма. Автор Сказання цитує його дослівно. В церковнослов'янському тексті Біблії сучасної редакції він представлений у такому вигляді: «Господи, что ся умножиша стѣтѣющіи? и ми; мнози восташоу на мя». Після

цього йде вірш 21 псалма, який до шестипсалмія не входить. Сучасна редакція його: «Яко обыдоша мя пси мнози сонмъ лукавыхъ одержаша мя: ископаша рѣцѣ мои и нозѣ мои». Третя цитата – другий вірш 7 псалма, тематично лексично близька 37 псалму (вірш другий), що входить до шестипсалмія: 7, 2 – «Господи Боже мой, на тя оуповахъ спаси мя отъ всѣхъ гонящихъ мя и избави мя »37, 16: Яко на тя, Господи, оуповахъ, ты оуслышиши, Господи Боже мой».

Головною темою цитат із Псалтирі, включених в Сказання при описі вбивства Бориса, є тема загибелі і спасіння. Автор Сказання, підбираючи вірші Псалтирі, які відповідають цьому образному комплексу, відходить від канону, яким в даному випадку є шестипсалміє.

Так християнсько-символічна і язично-міфопоетична образність у сцені вбивства Бориса відправляє читача одночасно до двох ритуалів – обряду раннього християнського богослужіння і одного із ритуалів родо-племінної епохи, яким є обряд посвячення.

Ритуалізована в Сказанні і сцена вбивства Гліба, що дозволило Д. С. Лихачову відзначити: «це не вбивство, а церемонія вбивства, «чин» вбивства» [2, 413]. Але якщо в описі вбивства Бориса є елементи обрядів ранкової й нічної ціації, то в описі вбивства Гліба дуже виразні сліди обряду жертвоприношення, яке супроводжується розчленуванням тіла жертви.

Схоже, що людські жертвоприношення в період вбивства Бориса і Гліба та виникнення переказів про святих були ще живі в пам'яті киян. Про це, зокрема, свідчать письменні джерела. Із Повісті минулих літ відомо, що перші роки князювання Володимира в Києві городяни приводили на пагорбок, де стояли язичницькі кумири, своїх дітей: «И жряхѣт ѿ нѣмъ, наричѣще вогы, и привожахѣ сыны своя, и жряхѣ бѣсомъ, и оскѣрняхѣ землю требами своими. И оскѣрнися требами земля Русская и холмъ тѣ» [5, 126-128]. Під 6491 (983) роком те ж джерело повідомляє, що після перемоги Володимира над ятвугами київські старці і бояри сказали: «Мечемъ жревий на отрока и дѣвицю, на негоже падеть, того зарѣжемъ вогомъ» [5, 130]. Одним із тих, на кого впав жребій, був син варяга

християнина. Батько відмовився видати сина, після чого вони обидва були вбиті. Церква вважає їх першими християнськими мучениками київської землі.

Ці факти наповнюють реальним змістом здавалось би чисто риторичний пасаж автора Слова про Закон і Благодать: «И оуже не капище сътонно съграждаемъ, нѣ хвы церкви зиждемъ. оуже не закалаемъ бѣсомъ другъ друга. нѣ хс за ны закалаемъ бываеъ и дровимъ. въ жертву бѣ и отьцо».

И оуже не жертьвенна крове въкъшающе погыбаемъ. нѣ христовы прѣстыа крове въкъшающе съспасаемъ» [4, 88-89].

Після введення в Києві християнства людські жертвоприношення відійшли в минуле. Але вони залишались страшною реальністю в північно-східних землях Київської Русі. Так, за тією ж Повістю минулих літ, в 1024 році на Суздальській землі за період голоду і народних хвилювань волхви вбивали старійшин, ніби винних в неурожаї [5, 190]. Сучасний авторитетний історик Київської Русі І. Я. Фроянов, коментуючи це повідомлення літопису, пише: «Проведене дослідження дозволяє висловити думку про те, що на Суздальській землі, охопленій голодом, мали місце язичні ритуальні вбивства старійшин – вождів, звинувачених у згубному впливі на врожай. Подібна практика була відбитком та втіленням язичного світорозуміння, сповненого вірою в дію магічних сил, які владно втручалися в життя людей, приносячи їм в одних випадках благо, а в інших – зло» [12, 34].

Вбивство Гліба, як воно описане в Сказанні про Бориса і Гліба, дає підставу розглядати його в зв'язку з таким корінним міфологічним архетипом, як цілісність-розчленованість. В системі міфологічної свідомості цей архетип існує в різних формах. Він може входити, наприклад, до землеробського ритуалу: «Міфічного царя розривають на шматки, і шматки розкидають, що відповідає відомим аграрним обрядам» [3, т. 2, 615]. В інших випадках цей архетип є основою міфологічної фабули.

Опозиція цілісність-розчленованість має в міфологічній свідомості семантику, яка дублює образне значення життя і смерті, народження і загибелі як людини, так і світу. Про це свідчать, зокрема, міфи про першолюдину з їх синкретизмом людини і світу. В них першолюдина як

аналог міфопоетичної моделі світу (це одна із основних форм ототожнення духовного і природного в міфопоетичній свідомості) може бути «пов'язана з роз'єднанням величезного «першотіла», яке заповнює всесвіт, на частини: кожна із роз'єднаних (і розкиданих всюди, захованих вглибину, прихованих) частин із часом дає збільшену силу, прибавлення в силі плодороду, життя саме тому, що вона зберігає потенції цілого і пройшла шлях через смерть та знищення до нового життя, до відродження в іпостасі багатой множинності. Цей шлях розвитку всесвіту і життя пов'язаний з ризиком, страхом, невпевненістю, але і з надією і, в кінцевому рахунку, успіхом. Звідси і аналітична процедура розчленування тіла при жертвоприношенні» [3, т. 2, 301]. Найбільш яскравий із східнослов'янських пам'ятників словесності, в якому міститься міф про першолудину, — це духовний вірш «Голубина книга».

В агіографічних текстах архаїчна опозиція цілісність-розчленування отримала конкретну символіко-християнську інтерпретацію. Відновлення (чи збереження) цілісності мислиться в них як рятівне, яке свідчить про єдність Бога з людьми. Така семантика цього архетипу в численних канонічних мартирологічних текстах символіко-християнського тлумачення, в яких немає міфопоетичних образних елементів. Один з таких текстів — Мученіє Вячеслава Чеського: тут спостерігається повна трансформація даної міфологічної опозиції в християнські символи.

У Сказанні про Бориса і Гліба, на відміну від Мученія Вячеслава Чеського, архетип цілісність-розчленованість міститься в двох формах: символічній і міфоритуальній. Але якщо в сцені вбивства Бориса спостерігається конкретна рівновага християнського і дохристиянського ритуалів, то в описі вбивства Гліба явно домінує архаїка, а християнська символіка лише час від часу вкрапляється до цього образного комплексу.

Мотив жертвоприношення втілений в Сказанні в споглядально-відчутній картині, в «жестах» діючих осіб: «Поваръ же Глѣбовъ, именемъ Търчинъ, изъмъ ножъ и имъ блаженааго, и закла є яко агня непорочно и безловиво, мѣсяца септявря въ 5 днь, въ понеделникъ» [9, 342]. Виятково важливо, що вбивця — князівський кухар, тобто людина, яка готувала йому їжу, те, що підтримує, а не від-

бирає життя. Знаряддя вбивства — ніж (можливо, той, яким до цього розрубували туші тварин під час приготування їжі!), а не меч чи спис, — в міфологічній свідомості входить до одного синонімічного образного ряду з їжею. Ці деталі актуалізують семантику їжі і роз'єднання, яка міститься в монолозі Гліба, коли він просить убивцю про помилювання.

В міфологічній свідомості їжа і пов'язана з нею образність мають містичний смисл і входять до основної міфологічної схеми: «Їжа в міфах пов'язана зі всіма трьома елементами комплексу смерть — родючість — життя та жертвоприношення, в якому містерія смерті, загибелі шляхом розчленування, роз'єднання частин, подрібнення має викликати стан плодоносного багатства та життєвого цвітіння» [3, т. 1, 427].

Автор Сказання зобразив вбивство Гліба як жертвоприношення, що очищає княжий рід від скверни, яке він сам, автор, не сприймає. Напроти, як християнин, він обурюється проти того, що відбувається, але при цьому майже безпристрасно включає до оповіді деталі, що відсилають читача до архаїчного обряду. Все це ускладнює образ оповідача, в якому так явно розрізнилися кут зору носія міфологічної свідомості та християнина-ригориста, що створюється враження «складеності» Сказання з елементів творів різних жанрів. Але таке розрізнення є неодмінною умовою побудови багатопланової образної системи та, одночасно, засобом її створення.

Опис ритуального вбивства з розчленуванням тіла жертви, яке почасти відтворює автор Сказання, має багату літературну традицію. Наприклад, як показав Дж. Дж. Фрезер, людські жертвоприношення такого типу знайшли відображення у Старому Заповіті [13, 173-192]. В канонічній християнській агіографії з її інтенсивною символізацією життєвого матеріалу ця ритуальна образність набуває високого ступеню умовності. Про це свідчать, зокрема, західнослов'янські мартирії раннього періоду — мучення Вячеслава Чеського та Святослава.

Так, у першому зразкові польської агіографії Мученні св. Станіслава розповідається про краківського єпископа, якого в 1079 році було четвертовано за розпорядженням Болеслава Другого за участь у політичній змові. На цій

реально-історичній основі склався культ Станіслава, яким якого є легенда про те, як розчленоване тіло святого чудовим чином зрослося, що стало символом об'єднання Польщі.

Можна помітити, що у всіх трьох творах (Сказанні, Мучениці Вячеслава і Житті Станіслава), в яких в символічній або міфопоетичній формі відображено архетип цілісності, розчленованість, ставиться проблема співвідношення влади і святості. В них відбувається сакралізація діячів, які стоять біля джерел держави християнського типу. Протягом цього існує містичний зв'язок між святим і землею, тому цілісність чи розчленованість сакрального тіла є символом єдності чи розділеності державних земель.

У Сказанні, в якому переплелися книжна (символіко-дидактична) та міфоритуальна традиції, відтворено образний комплекс мир (земля) – влада – рід (людина). Тип відображає перехід від язичництва до християнства як нової, більш високої форми духовного життя з властивими тільки їй сакральними цінностями, а також формування масової свідомості вчорашніх язичників нових уявлень про співвідношення святості і влади. Київоруська колективна свідомість вирішувала проблему співвідношення влади і святості шляхом сакралізації тих представників княжого роду, які під час вірності моральним заповідям християнства добровільно відмовилися від боротьби за владу. Але тим самим здійснювалася «пересак-ралізація» християнському дусі всього княжого роду та його влади.

Процес переходу до нових цінностей та уявлень носив тривалий характер і продовжувався, певне, весь домонгольський період. Тому специфіка масової свідомості цієї епохи і полягає в контамінації нових і старих уявлень. Сказання про Бориса і Гліба (як і Слово о полку Ігоревім) відобразило своєрідність колективної свідомості і духовного життя народу в домонгольський період, в якій християнські та язичницькі начала диференційовані лише частково. Воно не просто насичене міфопоетичною образністю, що характерно для більшості творів старокіївської літератури: міф та ритуал становлять основу його образної системи.

Похоронний обряд, ритуали посвячення й людської жертвоприношення, органічно пов'язані з життям і смертю.

Вони фіксують синкретизм відносин людини й світу, санкціонують зміни його статусу в цьому світі. Тому ритуал в Сказанні про Бориса і Гліба слід розглядати як форму залежності героя від обставин – середовища і природи на тій стадії їх взаємовідносин, коли вони перебували в єдності, ім'я якій – рід. Саме ця залежність обмежує духовну свободу святих. А подолання її, духовний прорив Бориса і Гліба до нових сакральних цінностей, вихід їх за рамки кровно-родинних стосунків між людьми в контексті християнської символіки слід розуміти як торжество життя над смертю.

Література

1. Исследования в области балто-славянской культуры: Погребальный обряд. – М., 1990. – 256 с.
2. Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3-х томах. – Л., 1987. – Т. 1. Развитие русской литературы X – XVII веков: Эпохи и стили. Поэтика древнерусской литературы. – 656 с.
3. Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах / Главн. ред. С. А. Токарев. – М. 1992. – Т. 1. А-К. – 671 с.; – Т. 2. К-Я. – 719 с.
4. Молдован А. М. «Слово о законе и благодати» Илариона. – К., 1984. – 239 с.
5. Повесть временных лет (Подготовка текста О. В. Творогова, перевод Д. С. Лихачева) // ПЛДР: XI – начало XII века. – С. 23-277.
6. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986. – 368 с.
7. Скабалланович М. Толковый Типикон: Объяснительное изложение Типикона с историческим введением составил профессор Киевской Духовной Академии: В трех выпусках. – М.: 1995. – Вып. 1. – 494 с.; Вып. 2. – 336 с.; Вып. 3. – 78 с. (Репринтное издание книг 1910-1915 г.).
8. Сказание о Борисе и Глебе (Подготовка текста, перевод и комментарий Л. А. Дмитриева) // БЛДР. – Т. 1. – С. 328-351.
9. Слово о законе и благодати митрополита Киевского Илариона (Подготовка текста и комментарии А. М. Молдована, перевод диакона Андрея Юрченко) // БЛДР. – Т. 1. – С. 26-51.
10. Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. – М.: 1995 – 1998. – Т. 1. Первый век христианства на Руси. – 874 с.; Т. 2. Три века христианства на Руси (XII – XIV вв.). – 868 с.

11. Федотов Г. П. Святые Древней Руси / Предисл. Д. С. Лихачева и А. В. Меня; Коммент. С. С. Бычкова. — М., 1990. — 269 с.

12. Фроянов И. Я. Волхвы и народные волнения в Суздальской епископии 1024 г. // Духовная культура славянских народов: Литература. Фольклор. История. Сборник статей к IX Международному съезду славистов. — Л., 1983. — С. 19-38.

13. Фрэзер Д. Д. Фольклор в Ветхом Завете. 2-е и д., испр. / Пер. с англ. Д. Вольпина; Пред. и коммент. С. А. Токарева. — М., 1985. — 511 с.

А. А. Слюсарь

ВРЕМЯ В «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ» А. С. ПУШКИНА

Известно, что Пушкин воспринимал движение времени с исключительной остротой. Это сказалось на его понимании жанровой природы романа. Так, он начинает рецензию «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» с определения: «В наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании» [9, 102]. Примечательна эта оговорка: «В наше время...». Речь идет, следовательно, лишь об одном из моментов в понимании данного жанра и, очевидно, в самом его развитии. Словом, временной аспект здесь на первом плане.

Отметим, что в той концепции, которую выдвинул Гегель, подразумевается отражение в романе динамики жизни, поскольку «прозаическое» состояние, в условиях которого он возник, пришло на смену «героическому», или «эпическому», состоянию мира [3, 474]. Эта мысль получит особое развитие у М. М. Бахтина, утверждавшего, что роман воссоздает «незавершенное настоящее». Ведь в нем отображается становление новой целостности, заключающейся в выходе «европейского человечества... из условий социально замкнутого и глухого полупатриархального существования в новые условия международных, междязычных связей и отношений» [1, 455]. Пушкин же, говоря об «исторической эпохе», указывает на воспроизведение одного из этапов этого процесса, то есть форми-

рования личности, устанавливающей новые отношения с миром. При этом подчеркивается, что эпоха воссоздается при помощи вымысла.

Работа над «Капитанской дочкой» заставит Пушкина вернуться к своему определению романа. Видоизменив его применительно к воспроизводимой ситуации, он писал в предполагавшемся предисловии: «Читателю легко будет распознать нить истинного происшествия, проведенную сквозь вымыслы романические» [6, 928]. Это «истинное происшествие», состоявшее в службе Шванвича у Пугачева, — оно упомянуто и в письме к цензору П. А. Корсакову от 25 октября 1836 года [11, 599] — не лишено двойственности. Являясь реальной частицей эпохи, оно относится вместе с тем к сфере индивидуального и, следовательно, может быть преобразованным в «вымыслах романических»...

Итак, эпоха и индивидуальность, общее и единичное, достоверность и вымысел — те начала, столкновение которых формирует во многом отображение времени в «Капитанской дочке». При этом определяющая роль может переходить то к одной, то к другой тенденции. Разумеется, влияют на воссоздание временных отношений и другие факторы, о чем речь пойдет дальше. Вообще, время, воссозданное в произведении, характеризуется в той или иной мере условностью, как и любое отображение.

С этой особенностью художественного времени столкнулся В. Б. Шкловский, когда обратил внимание на стремление Пушкина связать события в романах «Дубровский» и «Капитанская дочка» с дворцовым переворотом 1762 года. Писателю пришлось отказаться от этого намерения, чтобы избежать хронологической ошибки [15, 85]. Эта дата исчезает полностью в «Дубровском», действие которого происходит лет через шестьдесят после дворцового переворота, а в «Капитанской дочке» лишь частично: «Упоминание имени Миниха точно дает недописанную дату — 1762 год» [16, 556]. Разумеется, Пушкин имел в виду не 1742 год, когда фельдмаршал был отправлен в ссылку, а тот, который наступил двадцать лет спустя, когда он был возвращен по воле Петра III. Об этом свидетельствуют подсче-

ты, сделанные в рукописи в связи с тем, что герой не успевал повзростеть к 1773 году:

1773

18

/17/55 (6, 928).

Герой должен был родиться в 1755 году, а не после 1762 года, чтобы достигнуть совершеннолетия к 1773 году, когда началась пугачевщина. Между тем Пушкину был важен 1762 год, определивший ход исторических событий, а значит, и судьбы героев романа-эпопеи.

Противоречие между объективным и субъективным в отображении времени, между его реальным движением и психологической наполненностью в произведении может быть охарактеризовано, пожалуй, как закономерность. Она проявляется в разных отношениях, представая в качестве одного из частных случаев художественной условности.

Так, Гринев, говоря о времени, когда он впервые услышал о пугачевщине, вспоминает: «Однажды вечером (это было в начале октября 1773 года) сидел я дома один, слушая вой осеннего ветра и смотря в окно на тучи, бегущие мимо луны» [8, 447]. Здесь настроение, погода, время суток и пора года слиты воедино. В них выражена психологическая ситуация, состоявшая в подавленности героя, который испытывал тогда упадок духа. И в начале же октября он, оставив Белогорскую крепость, захваченную пугачевцами, прибыл в Оренбург, как об этом сообщает Андрей Карлович в письме, адресованном в следственную комиссию. Ведь это должно было случиться до того, как Пугачев начнет осаду Оренбурга. Началась же она, как указывает сам автор «Истории Пугачева», 5 октября [10, 180]. Таким образом, два эпизода совпали во времени, несмотря на разделяющий их ряд событий.

После того, как Гриневу стало известно о Пугачеве, выступившем под именем Петра III, Василиса Егоровна искусно выведала тайну «военных приготовлений» в крепости; Иван Кузьмич послал урядника разведать; тот вернулся через два дня и заявил, что ничего не узнал; затем будет схвачен башкирец с «возмутительными письмами»; его станут допрашивать... И тут от Василисы Егоровны

услышат: «Нижнеозерная взята сегодня утром». На следующий день эта же участь постигнет Белогорскую крепость, а затем Гринев отправится в Оренбург... 5 октября к этому времени должно было уже давно наступить.

Кстати, реальную Нижнеозерную крепость пугачевцы захватили, как отмечается в «Истории Пугачева», 26 сентября [10, 171]. Если в «Капитанской дочке» имеется в виду именно она, то с Белогорской крепостью должно было бы случиться то же самое 27 сентября, то есть за неделю примерно до того, как Гриневу станет известно о пугачевщине. Но в художественном произведении история и география не совсем те, что в действительности...

Еще разительнее обстоит дело в этом отношении с первыми впечатлениями Гринева от Белогорской крепости. Описав поездку в нее, он отмечает: «Между тем начало смеркаться». Но, несмотря на то, что ему предстояло еще увидеть «деревушку, окруженную бревенчатым забором», въехать в нее, побывать в домике коменданта, добраться до отведенной ему квартиры, оказавшейся «на самом краю крепости», вечер все же так и не наступил. Поэтому Гринев смог увидеть следующую картину: «Передо мной простиралась печальная степь. Наискось стояло несколько избушек; по улицам бродило несколько куриц. Старуха, стоя на крыльце с корытом, кликала свиней, которые отвечали ей дружелюбным хрюканьем. И вот в какой стороне осужден я был проводить мою молодость! Тоска взяла меня...» [8, 419]. Упоминание о наступающих сумерках и картина степной глуши разьединены сценой знакомства с Василисой Егоровной, поэтому продление писателем дня произошло незаметно. Понадобилось оно по той же причине: необходимо было передать душевное состояние героя, сначала долго добиравшегося до деревушки, гордо именуемой «крепостью», а затем удрученного ее видом.

По свидетельству Эккермана, 18 апреля 1827 года Гете, указав на нарушения правдоподобия у Рубенса и Шекспира, объяснил их преобразованием жизненного материала в художественное «целое». При этом он особо выделил «прагматический» аспект, воздействие на зрителя или читателя, высказавшись о Шекспире так: «Ему важно было одно: моментальное впечатление» [17, 526]. В эпическом произведении существеннее, пожалуй, «семантика». Пушкин

кин создал в «Капитанской дочке» художественный мир, характеризующийся многогранностью. Поэтому в нем пролегают разные временные линии...

Формой бытия этого мира является в эпосе событие. Формами же реальной жизни выступают пространственно-временные отношения. Отсюда – возможность противоречий между событийным рядом и изображением времени.

Одно из проявлений этого несоответствия – исчезновение временного аспекта. Так, в изображении поездки Гринев из дому в Оренбург поначалу событийный и временный ряды совпадают: на каждый из четырех дней пути приходится определенное происшествие: отъезд, проигрыш Зурину, буран, решение подарить «вожатому» заячий тулупчик.. Но затем движение во времени уступает место перемещению в пространстве. Описав сцену с заячьим тулупчиком, Гринев сообщает: «я отправился далее... Приехав в Оренбург, я прямо явился к генералу» [8, 413]. Случилось ли это в тот же день, когда он расстался с «вожатым», неизвестно.

Сходная ситуация возникает и при изображении пути в Оренбург из Белогорской крепости. Глава «Разлука» завершается рассказом о том, как Гринев и Савельич отправляются пешком, но их догоняет урядник, чтобы передать «царский подарок» – башкирскую лошадь, овчинный тулуп и полтину денег, которую он, впрочем, по его словам, растерял дорогой. А следующая глава «Осада города» начинается с сообщения, что Гринев прибыл в Оренбург и его приводят к генералу, находившемуся как раз в саду. Тот, слушая «со вниманием» рассказ «об ужасных происшествиях», «между тем обрезывал сухие ветви», сохраняя, таким образом, душевную безмятежность. Затем следует приглашение на военный совет и изображение заседания, состоявшегося в тот же день. Таким образом, остается неясным, произошло ли все это в течение того же дня, в начале которого Гринев оставил Белогорскую крепость, находившуюся в сорока верстах от Оренбурга.

Тем не менее в «Капитанской дочке» день – основная единица времени, в пределах которой совершается обычно то или иное событие. Но длительность его отображе-

ния, так сказать, «композиционное время», зависит от важности события. Наиболее подробно изображен тот день, в который пугачевцы берут приступом Белогорскую крепость. Ему посвящены из четырнадцати глав романа эпопеи, охвативших около двадцати лет жизни героя, две главы: «Приступ» и «Незванный гость». Являясь седьмой и восьмой по счету, они занимают центральное место в произведении и передают кульминацию в развитии сюжета.

Вместе с тем следует отметить, что события обычно образуют целую цепь, представленную не одним днем, а группой дней. Таких групп в «Капитанской дочке» около десяти, начиная с того осеннего вечера, когда судьба героя была определена его отцом и кончая тем осенним утром, когда героине удалось изменить ее, обратившись за помощью к императрице. Разумеется, их длительность различна. Это же можно сказать о промежутках между ними, в течение которых в жизни героя не происходит перемен, и он как бы застывает в определенном психическом состоянии.

Самым продолжительным является тот промежуток, который наступает после того, как Марья Ивановна отказывается вступить в брак с Гриневым без родительского благословения, и заканчивается, когда Гринев узнает о восстании Пугачева. Не обратив на него внимания, Марина Цветаева сблизила отъезд героя из дому и события пугачевщины. Поэтесса пишет: «Между Гриневым – дома и Гриневым – на военном совете три месяца времени» [13, 78]. Полвека спустя в статье Н. Кондратьевой-Мейксон утверждалось: «Время, прошедшее со дня выезда Гринева из дому до военного совета, вычислено М. Цветаевой достаточно точно: оно действительно равно почти трем месяцам, точнее, двум с половиной месяцам...» [5, 168]. Но если старший Гринев решает отправить сына «в службу» в один из осенних вечеров, а заседание военного совета в Оренбурге происходит в начале октября, то не только три, а и два месяца не могут поместиться между этими двумя событиями. Ясно, что это две разные осени. И, конечно, прав Н. В. Измайлов, указавший, что «события, описанные в «Капитанской дочке», охватывают около двух лет – с начала зимы 1772-1773 по январь 1775 года» [4, 182].

Кстати, в «Пропущенной главе» герой, рассказывая о встрече с родителями, которая могла произойти только летом 1774 года, говорит: «Оба смотрели на меня с изумлением, — три года военной жизни так изменили меня, что они не могли меня узнать» [8, 546]. В окончательном тексте уточнено: изображены два года службы (вместе с арестом)...

Попутно отметим, что время в «Капитанской дочке», в отличие от «Евгения Онегина», не «расчислено по календарю». Те «странные обстоятельства», на которых сосредоточено внимание автора «семейственных записок», не связаны для него непосредственно с жизнью природы. Происходящий в ней круговорот лишь изредка попадает в его поле зрения. Главным образом в те дни, когда изменялась его судьба. Случалось же это в одну и ту же пору года: осенью он оставляет дом, осенью узнает о пугачевщине и осенью же Марья Ивановна отправляется в столицу хлопотать о его судьбе. Поэтому у читателя и впрямь может сложиться впечатление, что действие произведения происходит в течение одной и той же осени.

Права же Цветаева, когда указывает на стремительность духовного развития Гринёва. Но при этом она преувеличивает субъективность его изображения, утверждая, что явлением на сцену Пугачева «на наших глазах совершается превращение Гринёва в Пушкина» [13, 378]. На самом деле происходит другое: герой «Капитанской дочки», вопреки сословным предрассудкам, начинает ощущать свою принадлежность ко всему человеческому роду, а не к одной привилегированной его части.

Характерной формой отхода от сословного миропонимания явилось становление личности так называемого «частного человека». В этот процесс индивидуальность могла вовлекаться и против собственной воли, подчиняясь диктату обстоятельств. Так, Пушкин, приступив непосредственно к работе над «Капитанской дочкой», пишет автобиографию, в которой упоминает своего деда Льва Александровича: тот «в 1762 году, во время возмущения, остался верен Петру III. Он был посажен в крепость и выпущен через два года». С тех пор он уже на службу не вступил и жил в Москве и в своих деревнях» [10, 77]. Судьба мягче отнеслась к старшему Гринёву, но он также

был вынужден избрать образ жизни, который окажется близким «частному человеку». Этот же путь ожидал и героя «Капитанской дочки».

Более общей чертой переломной эпохи, наступившей после 1762 г., является европеизация русского общества, связанная с «выходом его из полупатриархального состояния» (М. М. Бахтин). Начатая петровскими реформами, она во второй половине XVIII века приобретает органическое развитие. Ее отражением и является стремительный духовный рост Гринёва. В его духовном облике намечаются черты личности, которые сформируются полностью в XIX веке.

Одно из знамений наступавшего нового времени — явление Бопре в доме Гринёвых. Так мотивируется приобщение героя произведения к европейской культуре («проклятый мусье всему виноват», — твердит Савельич). Несмотря на ироническое замечание, что Бопре предпочел оставить своего ученика в покое, выучившись у него «кое-как болтать по-русски», Гринёв поймет французскую речь Швабрина при их знакомстве, станет «упражняться» в переводах, в нем пробудится «охота к литературе».

Эта метаморфоза «недоросля» отчасти объясняется условностью художественного отображения. Одно из проявлений условности — компромисс, на который пришлось, как уже отмечалось, пойти автору при определении возраста героя. Но действительно ли нужно точно указывать год рождения вымышленного лица? Старший Гринёв забывает, оказывается, когда родился его сын. Авдотья Васильевна напоминает, прибегая к домашнему летоисчислению: «Петруша родился в тот самый год, как окривела тетушка Настасья Герасимовна, и когда еще...» (8, 396). Так как разговор происходит за год до пугачевщины, то есть в 1772 году, а возраст Петруши указан («пошел семнадцатый годок»), то произвести подсчеты нетрудно, но стоит ли? Тем не менее доводить дело с возрастом героя до полной условности Пушкин не стал. Поэтому тот оказывается совсем юным: моложе будущей жены. Впрочем, прецедент в этом отношении уже был. Герой «Русского Пелама» рассказывает: «Отец мой был пожалован сержантом, когда еще бабушка была им брюхата... Он женился

против воли своих родителей на девушке, которая была старше его несколькими годами... Старый Савельич, его камердинер, сказывал мне, что первые годы супружества были счастливы» (8, 595). Ситуация, намеченная в этом незавершенном пушкинском романе мимоходом, развилась в одну из главных сюжетных линий «Капитанской дочки».

Решающее же значение для духовного роста героя романа-эпопеи имели события крестьянской войны. Они поставили его лицом к лицу с историей и открыли ему поэтичность людей из народа. Описывая душевный кризис, пережитый им, когда отец отказал в согласии на его женитьбу, он рассказывает: «Я потерял охоту к чтению и словесности. Дух мой упал» [8, 445]. Пушкин не воссоздает это душевное состояние, и движение времени в его произведении прерывается. Возобновляется духовное развитие Гринева, когда начинается крестьянская война. Он отмечает: «Неожиданные происшествия, имевшие важное влияние на всю мою жизнь, дали вдруг моей душе сильное и благое потрясение» [8, 445]. Так снова время приходит в движение.

Крестьянская война поставила Гринева в «странные обстоятельства». Они предсказаны во сне, что подчеркивает их особое значение. При этом, как и в изображении сна Руслана, а затем Татьяны, возникает настоящее время, сочетающееся с прошедшим временем, обычным для эпоса. Ведь видения представлены в непосредственном восприятии... Руслан во сне «видит», Татьяна «глядит», Гринев же, естественно, ведет речь от первого лица: «вижу...» Он вспоминает: «вижу... матушка встречает меня на крыльце... Вижу... у постели стоят люди с печальными лицами... вижу в постеле лежит мужик с черной бородою...» [8, 409]. Поскольку в настоящем времени фиксируется переживаемое мгновение, то оно вследствие незавершенности приобретает вневременное значение. Но в «Капитанской дочке» последующие события не только повторяют сновидение, действительность оказывается невероятнее приснившегося. Гринев, как и во сне, откажется поцеловать «жилистую» мужицкую руку, но затем испытает не только ужас перед «страшным мужиком», а и

чувство благодарности к нему, которое едва ли не перерастет в дружескую привязанность.

Стремительность духовной эволюции Гринева напоминает трансформацию сказочного героя, проявляющего, в отличие от старших братьев, вместо благоразумия, мудрость. И. П. Смирнов показал, что «Капитанская дочка» и впрямь близка к волшебной сказке: герой выдерживает «испытания» и проходит через «смерть-воскресение» [12, 312]. Кстати, Гринев, описав сцену признания в любви, заявляет: «Счастье воскресило меня» [8, 438]. Обряд инициации, легший в основу волшебной сказки, отразился по-своему и в евангельской притче о «блудном сыне», в которой «смерти-воскресению» придано нравственное, духовное значение. Эта ситуация несет отпечаток представления о «вечном возвращении». Переосмыслив ее, В. Скотт развивал мысль, что героя, оставившего отчий дом, ожидает вовсе не омут греховности, а водоворот исторических событий, поэтому цикличность происходящего у него уступает место линейности.

Дальнейший шаг сделан Пушкиным, у которого встреча человека с историей означает преобразование его личности.

Сам автор «семейственных записок» убежден, что он родился в век «варварства». Но создаются эти «записки», как ему представляется, когда наступило время гуманизма. Форма «мемуаров» выражает, таким образом, противопоставление двух эпох. Изображая жестокость своего века, «мемуарист» благословляет судьбу, что дожил «до кроткого царствования Александра», и дивится «быстрым успехам просвещения и распространения правил человеколюбия» [8, 455]. Но под эпилогом, принадлежащим «издателю», стоит дата: «19 окт. 1836». Она обозначает эпоху, наступившую после 14 декабря 1825 года, когда начался новый виток исторической спирали. Таким образом, оппозиция «варварство-гуманность» снимается.

В литературоведении обращалось внимание, что цифры «19» и «26» имели для Пушкина символическое значение [2, 254]. 19 октября — день открытия Лицея, 26 мая — день рождения. Они обозначали не только начало, но и завершение. В эти дни подводились итоги, 26-м сентября 1830 года Пушкин датировал составление «плана» накануне

завершенного, как он тогда думал, романа «Евгений Онегин». Символической датой заканчивается и «Капитанская дочка».

19 октября 1836 года исполнилась двадцать пятая годовщина основания Царскосельского лицея. В стихотворении, посвященном этой дате, отображается минувшая эпоха, наполненная славой 1812 года, и говорится о наступлении новой эпохи. О ней сказано в последних строчках оставшегося незавершенным стихотворения: «И над землей сошлись новы тучи, И ураган их...» [7, 376]. Вместе с тем 19-м октября датирован неотосланный ответ автору «Философического письма». Вступая в спор с П. Я. Чаадаевым, утверждавшим, что России, обособившись от человечества и оказавшись вне истории, живет «без прошедшего и без будущего, среди плоского застоя» [14, 325], Пушкин выражал уверенность, что у нее «свое особое предназначение», но соглашался с оценкой ее современной общественной жизни: «это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству -поистине могут привести в отчаяние» [II, 876]. Несколько раньше он навеки запечатлел свое время в формуле: «жестокий век».

Образу времени в «Капитанской дочке» свойственна прежде всего реальность. В ее основе — объективность, обусловленная во многом историзмом мышления, показом зависимости характеров от эпохи. Изображена переломная эпоха. Это время, когда из-за сословной маски начинало выглядывать лицо индивидуальности. Но тем самым временные отношения наполняются с особой интенсивностью психологическим содержанием, которое подчиняет себе их отображение, что сообщает ему черты условности. Точнее, накладывает свой отпечаток на общую тенденцию. Ведь отображению свойственна вообще условность, принимающая в эпосе особый вид, поскольку в нем целостность мира воссоздается в форме события.

Литература

1. Бахтин М. М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики — М., — 1975. — С. 447-483.

2. Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. — Wien., 1992. — 396 с.

3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — 621 с.

4. Измаилов Н. В. «Капитанская дочка» // История русского романа. — В 2 т. — М. — Л., 1962. — Т. 1. — С. 180-202.

5. Кондратьева-Мейксон Н. По какому календарю? / Время и пейзаж в «Капитанской дочке» // Вопросы литературы. — 1987. — № 2. — С. 168-76.

6. Пушкин А. С. Полное собр. сочинений.: В 16 т. — М. — Л., 1940. — Т. 8. — Ч. 2. — 1940. — С. 497-1117.

7. Пушкин А. С. Полное собр. сочинений.: В 10 т. — М., 1963. — Т. 3. — 558 с.

8. Пушкин А. С. Полное собр. сочинений.: В 10 т. — М., 1964. — Т. 6. — 836 с.

9. Пушкин А. С. Полное собр. сочинений.: В 10 т. — М., 1964. — Т. 7. — 765 с.

10. Пушкин А. С. Полное собр. сочинений.: В 10 т. — М., 1964. — Т. 8. — 596 с.

11. Пушкин А. С. Полное собр. сочинений.: В 10 т. — М., 1966. — Т. 10. — 903 с.

12. Смирнов И. П. От сказки к роману // История жанров в русской литературе X—XII вв. — Л., 1972. — XXVII — С. 284-320.

13. Цветаева Марина. Пушкин и Пугачев // Сочинения. — В 2 т. — М., 1980. — Т. 2. — С. 368-396.

14. Чаадаев П. Я. Философические письма /1829-1830/ // Полное собр. сочинений и избранные письма. — М., 1991. — Т. 1. — С. 320-440.

15. Шкловский Виктор. Заметки о прозе Пушкина. — М., 1937. — 144 с.

16. Шкловский Виктор. Тетива. О несходстве сходного // Собр. сочинений. — В 3 т. — М., 1974. — Т. 3. — С. 465-786.

17. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — М., 1981. — 687 с.

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Уже известно: мифологизм текстов Достоевского объясняется принципами их жанрового строения. В произведениях писателя, основанных на сюжетно-композиционной структуре авантюрного романа, разрывается единство героя и сюжета, столь свойственное классическому роману 19 века; то есть герой и сюжет в этом повествовании уже несводимы друг к другу. Возникает иная закономерность: сюжет служит лишь «одеждой, облегающей героя, которую он может менять, сколько ему угодно» [1, 119], важна не история жизни персонажа, а игра ума. Отсюда следует, что герой в произведениях Достоевского представлен как «воплощенное самосознание», как «человек вообще».

Сказанное дает основание утверждать, что отправным моментом текстов Достоевского становится возрождение архетипического пласта повествования, в связи с чем восстанавливается мифологическая картина бытия, предполагающая особый способ соотношения профанного и сакрального миров. И поскольку герой Достоевского, — как отмечает В. Н. Топоров, — стремится к решению некой основной задачи («сверхзадачи») человеческого существования на стыке двух миров [2, 194], в текстах писателя наблюдается попытка синтеза «неба» и «земли», где соединяется миг с Вечностью и возникает пространство, отнюдь не ограниченное площадью Петербурга или Скопторпигоньевска.

Мифопоэтический хронотоп диктует «слияние сфер» реально существующих, осязаемых предметов, времен и пространств с теми, что приходят к нам из глубин памяти, интуитивных представлений, наследственных знаний. Архаический контекст «Братьев Карамазовых», восходящий к мифологеме «смерть-воскресение», позволяет в большей степени осознать логику подобных пространственных ходов романа.

Итак, следовало бы представить (разумеется, схематически) сам принцип соположения земли грешной и мира Вечного в романе Достоевского. Однако этот поиск вызывает ряд трудностей. Обусловлено это, в первую очередь, тем, что до сих пор, как и много лет назад, мифопоэтический пласт произведения автора описывается следующим образом: определенные исторической и социальной средой, конкретные персонажи Достоевского сопоставляются с библейскими по принципу близости нравственно-этических доктрин; а выведенным в сюжете и вполне узнаваемым в контексте исторического времени событиям ищут продолжение в ситуациях из христианских памятников. Так, М. Н. Виралайнен пишет, что художественное слово Достоевского соотносит эмпирические факты обыденной, грешной и страстной земной жизни с их сакральным смыслом и об этом смысле свидетельствует» [3, 17], а значит — вскрывает двуплановость созданного им мироздания. Получается, что профанная и сакральная зоны бытия в текстах Достоевского строго дифференцированы и упорядочены иерархически, отсюда — они закреплены соответственно: «земля» (низ) — профанная зона, «небо» (верх) — сакральная.

Нам представляется, что данный принцип построения картины мира не в полной мере адекватен повествованию Достоевского. Здесь следует вспомнить вывод В. Н. Топорова о том, что мифологизирующее сознание обычно снимает оппозицию «верх-низ»; ее составляющие как бы уравниваются, становятся двусмысленными, амбивалентными [2, 194]. Согласимся с ученым и подчеркнем, что именно эта закономерность в текстах Достоевского реализуется ощущением тождества событий материальной (в общем, «природной») и духовной («возвышенной») жизни героя. В рамках мифологической концепции мира организующим ее стержнем становится не традиционная оппозиция «верх-низ», а архаическая — «космос-хаос». А раз так, то «земля» уже входит в сакральную сферу и не противостоит «небу», а человек развивается по тем же законам, что и природный мир: микрокосм становится равным макрокосму [4, т.2, 162].

Таким образом, человеку и миру в романах Достоевского одновременно даны скверна и право на очищение,

смерть и возможность воскресения. Семейка Карамазовых по данной логике вещей должна нести в себе грехи и доблести человеческие, а человечество, содрогаясь, должно увидеть какой-то миг своего бытия в зеркале Скотто-пригоньевска. Все увязано в этом мире: пространство богом забытой провинции и блистающий мир надежд в его же пределах; великое зло одних и тех же лиц и смиренное покаяние, к которому, ощутив, они пролагают путь. В результате такого прочтения формулы мира Достоевского текстологи вправе будут сказать об извечном стремлении человека преодолеть хаос и жить в гармонии и порядке с самим собой и всей вселенной.

В этой связи пространственная модель романа должна реализовываться уже не традиционно «линейным» способом, свойственным реализму, но методом невероятных «напластований», к которому движется еще не Теург, но предтеча его — Достоевский. Главное в этом пространственном хронотопе — он лишен непрерывности и гомогенности; и поскольку составляющие его отрезки качественно разнородны, пространство в романе писателя может стать частью самого героя («город страшных сновидений» в судьбе Раскольникова; путь в Мокрое в житейских и житийных мытарствах Мити). Пространство, таким образом, не просто «окружает» героя, оно становится активным и развивается в соответствии с внутренним бытием персонажа, тем самым отражая его суть. Такое понимание пространства у Достоевского полностью противоречит рациональной логике: в романах писателя пространство воздействует на личность героя, а не наоборот; из устойчивой предметной среды или «декорации» (Ж. Катто), в пределах которой живет и действует герой, оно превращается в «формулу мира» — живое, трудно постижимое «нечто». По справедливому наблюдению А. Н. Холмиру Достоевского в большей степени органична модель «объемного» пространства, «концентрически построенного из «внутренней» точки героя и события. Такое пространство увидено не со стороны, а из динамического центра персонажа» [5, 53].

Напомним, что восприятие пространства у Достоевского всеобъемлюще: от каморки, могилы или угла, довлеющих над героем, до бескрайних просторов вселен-

ной, звездного неба или космоса (одним словом, «миров иных»); от стен и лестниц, составляющих каждодневный быт героя, до светотени, дождя и метели, возникающих вокруг него в моменты внутреннего напряжения. В. Н. Топоров в этой связи констатирует, что «пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которого развивается действие; они активны... определяют поведение героя, и в этом смысле сопоставимы с сюжетом» [2, 201].

Теперь обратимся к семантически значимым единицам пространственных решений Достоевского. Мифопоэтическое пространство, преодолеваемое героями его романа, разворачивается «вовне», то есть из сферы хаоса в бескрайний космос. Но в процессе постижения истины герои, балансирующие между двумя мирами, неизбежно движутся по кругу, переходя из одного мира в другой. Отсюда — основным моментом внутритекстового существования героя Достоевского становится прохождение пути. Не случайно поэтому роман «Братья Карамазовы» назван автором «жизнеописанием» главного героя Алеши, которому предстоит долгий путь «странствий» в поиске смысла бытия и своего предназначения.

Мифологическое сознание и, следовательно, соответствующий пласт повествования предлагают читателю (и зрителю!) движение от так называемой «периферии» (места, где концентрируются злые силы и где максимальна степень опасности) к «центру» (высшей сакральной точке, месту и мгновению, в которых происходит перерождение героя) [4, т.2, 341]. В сюжете «Братьев Карамазовых» подобный тип движения соотносим с комплексом инициационных мотивов.

Отправной точкой обряда посвящения, как известно, является выход героя за пределы замкнутого вокруг него пространства и неизбежное столкновение с рядом преград, угрожающих его жизни. Переход из одной сферы пространства в другую сопровождается «кризисом» (в переводе с древнегреческого «кризис» означает «поворот»). Он символизирует необходимость нейтрализовать абсолютную власть сил хаоса, а также обрести «недостающие» герою качества (например, Митя — Грушенька). В этом плане «кризис» мыслится как испытание, погружающее

человека в состояние временной смерти. По мифологическим представлениям, оно тождественно посещению «страны мертвых», контакту со злыми духами подземного мира и непрерывной борьбе с ними [4, т.1, 544]. Следствием этого процесса становится новое рождение героя. У Достоевского новое рождение всегда связано с образом Христа, но Христос трактуется им не в канонической религиозной сути, а в соответствии с фольклорной традицией: Иисус здесь — знак вечности и космоса, в которых благостно и спокойно могут растворяться души.

Таким образом, инициационные мотивы в «Братьях Карамазовых» реализуются на уровне пространства по следующей схеме: абсолютно замкнутый мир последовательно разворачивается в мир, свободный и открытый, предполагающий выход во вселенную и космос. Поскольку важнейшим слагаемым инициационных мотивов выступает момент испытания героя, происходящий в «кризисной ситуации», пространственное развитие на какое-то время останавливается, герой замирает в какой-то его точке. Отсюда — проверка его человеческой природы происходит «в сакральном центре пространства (оно максимально семиотично; «вдруг стало видно далеко во все концы света», — говорится о нем) и в сакральной временной точке» [2, 195]. Именно к этому центру и ведет своего героя Достоевский. Кризисный этап пути определяется разрушением существующего вокруг него «замкнутого» и «узкого» пространства, герой как бы подготавливается к переходу в сферу бесконечности.

Обратимся к тексту. В «Братьях Карамазовых» объектом трагически «плотного», «сгустившегося» (А. Н. Хоц) пространства является дом отца Карамазовых. Для Достоевского характерно осмысление семьи, вмещающей весь род человеческий, и поэтому семейство Карамазовых, названное писателем «нестройным» в противовес семье как «практическому началу любви» [6, т.15, 249], становится в романе воплощением зла и хаоса в мире. Известный факт, свидетельствующий о близости фамилии Карамазовых слову «Черномазый», то есть Дьявол, — еще один довод в пользу нашего наблюдения. К тому же старший Карама-

зов говорит: «...не спору, что и дух нечистый, может, во мне заключается» [6, т.14, 39].

Исключительной средой обитания Федора Павловича является его дом, о котором Достоевский пишет, что он был «довольно ветх». Старость, объединившая хозяина и его жилище в одно целое, служит олицетворением смерти как самого героя, так и всех тех, кто вступает с ним в контакт. Окружающее Карамазова-отца пространство характеризуется наличием множества «чуланчиков», «прятков», «неожиданных лесенок» [6, т.14, 85], а замкнутые, закрытые помещения, как утверждает В. Н. Топоров, всегда хранят опасность хаоса, предвещают «ужас» [2, 204]. Показательно, что и спальня, в которой Федор Павлович поджидает свою жертву Грушеньку, представляет собой «небольшую комнатку, всю разделенную поперек красными ширмочками» [6, т.14, 353]. Важно также напомнить, что постоянными обитателями этого дома были крысы — животные самого низшего, хтонического уровня [2, 225], которых, согласно мифологическим поверьям, связывают, опять-таки, с силами хаоса и смерти. Оказывается, Федор Павлович «на них не вполне сердился: «Все же не так скучно по вечерам, когда остаешься один» [6, т.14, 85]. И немудрено, ведь старик Карамазов, сравниваемый Достоевским со «злым насекомым» и «гадом», — им родня.

Итак, отчий дом Карамазовых — средоточие нечистой силы и, в отличие от области существования «святых» Достоевского (вспомним, что комнатка Сони Мармеладовой когда-то поразила Родиона светом и теплой желтизной обоев), способен порождать лишь распри, жестокие споры, скандалы и шутовские выходки. Возможно, именно по этой причине дети называют отца «Эзопом», а это имя в народном сознании отождествлялось «с вором, плутом, дураком и безобразным уродом, которого сбросили со скалы» [7, 322]. Образ шута — извечная метафора смерти, вот почему исходящий от Федора Павловича злой смех, как отмечал С. П. Ильев, «обращен против лучшего, что есть в мире и человеке, он враждебен человеку это демисферы дьявола и его свиты» [8, 37]. Циничное, издевательское понимание идей церкви, богоуальное попираание христианской любви, поругание святынь дополняют

характеристику этого представителя сил зла. Естественно, что Достоевский фиксирует в нем и свойственную демоническим существам способность изменять облик. О Федоре Павловиче читаем: он «всю жизнь свою любил представляться, вдруг проиграть перед вами какую-нибудь неожиданную роль, и, главное, безо всякой иногда надобности, даже в прямой ущерб себе» [6, т.14, 11].

В соответствии с этими аналогиями вырисовывается и портрет отца Карамазова. На его «маленьком, но жирненьком личике» выделялись «маленькие глаза, вечно наглые, подозрительные и насмешливые». Его острый подбородок, к которому подвешивался еще и «большой кадык, мясистый и продолговатый, как кошелек», ассоциируется с чертами земноводного чудовища. На зооморфную природу Федора Павловича указывает также и «плотоядный, длинный рот с пухлыми губами, из-под которых виднелись маленькие обломки черных, почти истлевших зубов»; этот человек-чудовище «брызгался слюной каждый раз, когда начинал говорить»; у него хищный нос, «с сильно выдающеюся горбинкой» [6, т.14, 22] и т.д. Этот облик не может не вызывать отвращения, и Дмитрий признается Алеше: «Боюсь, что ненавистен он вдруг мне станет своим лицом в ту самую минуту. Ненавижу я его кадык, его нос, его глаза, его бесстыжую насмешку. Личное омерзение чувствую» [6, т.14, 112].

Из дома-преисподней во главе с его хозяином есть только два выхода: либо вырваться из него, как это удалось Аделаиде Ивановне, первой жене Федора Павловича; либо погибнуть в нем навсегда, как это случилось со второй женой, превратившейся в «кликушу». Что же касается самого старика Карамазова, то очерчивающее его мертвое пространство не имеет спасительного выхода «вовне». Он зажат в пределах своего жилища, лишен какой бы то ни было перспективы развития. Дети, в отличие от отца, падая в этот дом, не испытывают чувства привязанности к нему, сохраняют возможность выхода в иные сферы (кстати, Достоевский не случайно называет дом Карамазовых «домом Федора Павловича»).

В пространственном контексте романа ближе всего к главе семейства находится его слуга Смердяков. Смердякова, так же как и Карамазова-отца, окружают малые,

дробные, закрытые пространства, причем, с момента появления на свет. Григорий говорит по этому поводу: «Ты разве человек... ты не человек, ты из банной мокроты завелся» [6, т.14, 114]. Таким образом, слово «баня», определяющее малое пространство, изначально ограничивает героя, становится средоточием его дальнейшей жизни, вмещает все его бытие. Он был «нелюдим», «надменен», «безо всякой благодарности» и «как будто всех презирал». Достоевский пишет: он рос «мальчиком диким и смотрел на свет из угла» [6, т.14, 114]. Угол является единственно адекватной мироощущению героя пространственной сферой: из него Смердяков постигает мир и самого себя. В детстве он вешал кошек и с наслаждением наблюдал за их мученьями. Когда же Григорий застал его за этим занятием и строго наказал розгой, «тот ушел в угол и косился оттуда неделю» [6, т.14, 114]. Изучая Священную историю, Смердяков задается вопросом о происхождении света, но получив в ответ на него пощечину, «забился опять в угол на несколько дней». После случившегося у него «объявилась падучая болезнь в первый раз в жизни, не покидавшая его потом во всю жизнь» [6, т.14, 114]. Замкнутое, косное пространство угла, как видим, обособило Смердякова от мира, перекрыло выход в широкую, открытую среду. Существен тот факт, что перед убийством Федора Павловича Смердяков, имитируя падучую болезнь, устремляется не далее, чем за пределы своей каморки (в общем, не покидая дома отца), и в конечном итоге падает в погреб, издревле соотносимый с дорогой в «царство мертвых». Достоевский подчеркивает это событие противопоставлением погреба и «света божьего»: «ничего такого не случилось, а только трудно было достать его и вынести из погреба на свет божий» [6, т.14, 256].

В отличие от Смердякова, тесно связанного с домом Федора Павловича, Дмитрий, Иван, Алеша нацелены на преодоление его границ. Другими словами, их путь в пространстве устремлен от «периферии», выражением которой и является дом отца, к «центру» (в смысле обретения истины и гармонии с миром). Алеша желает посвятить свою жизнь подвижничеству и поэтому уходит в монастырь, возвращаясь в дом лишь тогда, когда необходимо усмирить отца или помочь братьям. Дмитрий также выве-

ден из пространства дома отца, его среда обитания — цветущий соседский сад; именно здесь герой произносит свою «исповедь горячего сердца» и цитирует «гимн к радости» Шиллера, воссоздающий картину первобытного космоса и утверждающий единство человека с открытой всем стихиям природой: «Чтоб из низости душою /Мог подняться человек, /С древней матерью-землею/ Он вступил в союз навек» [6, т.14, 99]. К тому же, конфликтуя с Федором Павловичем, Митя пытается освободить Грушеньку — «русскую красоту» от власти хтонического демона и вырваться с ней туда, где можно «землю пахать». Иван, попадая в родной дом, занимает позицию стороннего наблюдателя «войны» между Федором Павловичем и братом, желая одного: оградить себя от дьявольских распрей и поскорее выбраться из «развратного вертепа». Отсюда — демонстративное невмешательство, молчание, бездействие героя вскрывают его ужас перед хаосом и, как следствие, непременно направлены на уничтожение зла, правда, радикальным способом: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога» [6, т.14, 129]. Оставляя отца на верную смерть, Иван подсознательно стремится преодолеть скверну и зло: он мчится в Москву, которая в отличие от Петербурга является для героев Достоевского воплощением гармонии, спокойствия и красоты. Но поздно: душа его окончательно погружена «в скверну».

Следует еще раз отметить, что все герои в «Братьях Карамазовых» окружены особой, свойственной только им, пространственной сферой. В этой связи пространство Дмитрия и Ивана естественным образом не совпадает с пространством Алеши, графика которого изначально определяется выходом за пределы своего «я» — во вселенную (еще в детстве героя поразила образ богородицы в «косых лучах заходящего солнца»). Примечательно, что пространственные перемещения Алеши в сюжете романа представлены наиболее часто. Совершая «путешествие по миру», он связывает все активные точки пространства: дом отца и монастырь, дом Хохлаковых и жилище Снегирева. Духовное пространство Алеши «разрывает» бытовую среду своих близких, мир для него становится легко преодолимым. Так, для героя не существует расстояния между домом Катерины Ивановны, куда он направляется, чтобы

передать «поклон» Дмитрия, и «избой» штабс-капитана Снегирева, визит к которому должен заглаживать вину брата и спасти «несчастливого» человека от позора. Самому же Дмитрию все эти объекты в пространственном отношении недоступны: он «лишен чести» и ему «уже все равно» [6, т.14, 135], он строго ограничен рамками собственного существования. Однако подчеркнуто распахнутое «вовне» мироощущение Алеши ни коим образом не заявляет об обособленном пространстве каждого из героев. Наоборот, Алеша в ряде случаев пронизывает и организует их пространственные передвижения, сообщая им одновременность и единство. Особенно четко это проявляется в процессе развертывания инициационных мотивов, когда герой, проходя через «кризисную ситуацию», обретает новый статус и перерождается.

Сердце Алеши принадлежит монастырю и его идейному вдохновителю — старцу Зосиме. Но, впитав теорию старца о любви к человеку и ко всему живому на земле, он не замыкается в монастыре, а постоянно возвращается в мир, пытается постичь правду Дмитрия, Ивана, Федора Павловича, Грушеньки. Пространственные переходы из одной сферы в иную не означают нахождения истины, напротив, они подвергают сомнению представления Алеши о мире и смысле человеческой жизни. Герой переживает глубокий «кризис». Не случайна поэтому фраза, брошенная им: «А я в бога-то вот, может быть, и не верую» [6, т.14, 201]. Мучения Алеши усиливаются после разговора с Иваном и событий, связанных со смертью старца («тлетворный дух»). В голове героя, жаждущего «высшей справедливости», проносятся богоборческие мысли: «Где же провидение и перст его?» [6, т.14, 307]. Цепь инициационных испытаний Алеши прерывается сновидением, расширяющим пространственное обитание героя.

Необходимо отметить, что в системе поэтики Достоевского сновидение всегда является идеальным способом для изображения перехода из одного мира в другой. Объясняется это самой природой сновидения, которое служит формой реализации мифологемы «смерть-воскресение». Тожество сновидения и категории «смерти» имеет давние корни и наблюдается еще в мифах: согласно древнегреческим преданиям, бог сна Гипнос был сыном ночи Нюкте

и братом-близнецом бога смерти Танатоса [4, т.1, 305]. Сновидение, таким образом, даруя человеку временную смерть, погружает его в «небытие», свободное от законов пространства и времени. В этой связи сновидение призвано открывать «другую» жизнь — целостную, пронизанную единой эмоциональной тональностью, где все сопрягается со всем. И если герой в процессе сна познает свою внутреннюю сущность, то можно говорить об обретении им собственной полноты, а значит — и о новом рождении.

Не ставя перед собой задачи детального изучения семантики сновидения Алеши, остановимся на самых существенных его моментах, необходимых для описания пространственных передвижений героя после пробуждения. Алеше Карамазову является первое чудо Христа в Кане Галилейской. В числе избранных гостей праздника, сопровождающего чуду, он видит усопшего учителя Зосиму. Суть общения с Зосимой можно свести к поучению, подобному «великой науке», которую проходят посвящаемые у старшего мастера, хранящего тайну рода или высшую мудрость. Зосима, предлагая герою «всезнание»: «Кто любит людей, тот и радость их любит»; «Все, что истинно и прекрасно, всегда полно всепрощения» [6, т.14, 326], призывает его к духовному подвижничеству, которое сопровождается смирением и деятельной любовью: «Начинай, милый, начинай, кроткий, дело свое!..» [6, т.14, 327].

Постижение Алешей целостности бытия и следующее за ним перерождение происходит как впитывание Божьей премудрости, или всеобъемлющего «мироздания», явленного в образе Христа-солнца. Достоевский пишет: «А дорога дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце ее»; «А видишь ли солнце наше, видишь ли ты его?» [6, т.14, 326-327]. Этот образ связан с главной оппозицией «смерти-воскресения», организующей весь роман.

Солнце у Достоевского — это радость новой жизни. Соединенное с образом Христа, оно предстает как истина, идущая от Бога. Прикоснуться к ней способен только преображенный (подобно преображению самого Христа на горе Фавор).

Отсюда — яркий свет, очищающий душу Алексея: «Боюсь, не смею глядеть» [6, т.14, 327].

К тому же, описание Христа посредством образа солнца свидетельствует о тождестве духовного и природного начал в человеческой личности. Вот почему Достоевский погружает героя именно в пространство Каны Галилейской, где произошло первое чудо Христа, превратившего воду в вино. Вино как древний мифологический символ плодородия [4, т.1, 236] утверждает в сновидении вечную жизнь и ее радости, служит показателем общности людей, слитых в едином порыве любви друг к другу на брачном веселье в честь рождения нового человека. Как видим, Достоевский воспевае идею человеческой плоти и отрицает всяческие призывы к ее умерщвлению. В этом смысле постижение единства духовной и природной сфер жизни предшествует воскресению героя. Таким образом, пространство сна открывает Алеше мир целостный и универсальный; ощущение этого «невидимого» мира подготавливает героя к дальнейшему движению в нем.

Итак, Алеша становится наблюдателем организованного по принципам гармонии космоса. Герой, как отмечает В. В. Борисова, оказывается в своеобразной «космологической ситуации», попадая как бы в «ц е н т р» мироздания [9, 93]. В системе мифологем «центр» всего сакрального пространства может быть отмечен храмом или крестом, «высшей персонифицированной сакральной ценностью» [4, т.2, 341]. Над Алешей действительно «широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд» [6, т.14, 328]. «Небесный купол» соотносится с архитектуроникой собора, под сводами которого «тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною» [6, т.14, 328]. Земное осмысляется здесь как внутренность храма, а «ранний человеколюбец» изнутри этого храма приобщается к великой тайне бытия. Достоевский пишет: «Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божьих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным» [6, т.14, 328].

Обретение Алешей единства с мирозданием возникает в процессе созерцания природы, полностью раскрытой его душе. Отсюда — его восторженные ощущения и мысли уподоблены звездам, «которые сияли ему из бездны»; чувство гармонии внутреннего мира сопричастно божествен-

ной красоте окружающей его оживотворенной природе: «Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра» [6, т.14, 328]. Развернутое во вселенную пространство, таким образом, способствует преодолению героем законов индивидуального существования: Алеша открывает в себе сверхличное начало, становится частью природы. Переполненный чувством братской любви ко всем людям, герой берет на себя крест спасителя, желая простить «всех и за все». Источником и кульминацией этого решения Алеши является союз с матерью-землей. В экстатическом порыве он обнимает, целует землю, обливает ее слезами, клянется в вечной любви. Так воспроизводятся элементы древнего обряда, в процессе которого человек поклонялся земле как производящему началу всей вселенной, чтобы получить в дар силы и новую жизнь [4, т.1, 467]. Акт соединения с матерью-землей знаменует воскресение Алеши и обретение им божественной мудрости: «Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» [6, т.14, 328].

Поскольку предельно разомкнутое пространство Алеши организует пространство других героев, можно соотнести момент его внутреннего слияния с мирозданием с «кризисным событием» в судьбе Мити. Он думает, что убил человека и поэтому решает «казнить» себя, но перед этим мчит в Мокрое, чтобы в последний раз увидеться с Грушенькой, которая уехала туда на свидание с офицером. Не случайно Достоевский отмечает: «Это была та самая ночь, а может и тот самый час, когда Алеша, упав на землю, «исступленно клялся любить ее во веки веков» [6, т.14, 369].

Итак, пространство Мити, благодаря мотиву пути, не имеет жестких границ. Он мчит, его быстрая езда подобна полету: «Дмитрий Федорович летел по дороге. До Мокрого было двадцать верст с небольшим, но тройка Андреева скакала так, что могла поспеть в час с четвертью» [6, т.14, 369]. Митю возбуждает езда, в его голове в один миг пронеслись все недавно произошедшие события и с еще большей силой потрясают его, так, что хотелось «выскочить из телеги, достать свой заряженный пи-

столет и покончить все, не дождавшись и рассвета» [6, т.14, 370]. Желание убить себя с первым лучом «Феба златокудрого» весьма показательно: солнце несет преображение, дарует вечную жизнь. Митя, жаждущий истины и успокоения, стремится прикоснуться к этой жизни. Но уже ночью, в момент езды, когда тройка летела, «пожирая пространство», герой умирает в своем прежнем качестве. Он освобождается от своего индивидуального «я», бессознательно пытаясь найти в ямщике Андрее голос «всех». На вопрос Мити, попадет ли он «во ад», Андрей отвечает народной легендой и, сравнивая героя с «ребенком малым», делает вывод, что за простодушие (то есть за чистоту помыслов) господь простит его. Ямщик говорит не только от себя. Как отмечает А. П. Власкин, он ударяет на слове «мы», совмещая «свое личное мнение с коллективным, народным» [10, 22].

Таким образом, дорога в Мокрое — это путь к свету новой жизни, путь к самому себе. Не случайно именно здесь, в изначально замкнутом и профанном месте, после скандального «изгнания» поляков, после шумной оргии и трагического известия об убийстве отца Мите является очистительный сон о плачущем ребенке. Образ «дитяти» служит для героя воплощением поруганной святости созданной богом человеческой души. Дмитрий постигает необходимость спасения этой души и тем самым спасает свою душу: «За «дите» и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех «дите»» [6, т.15, 31]. Осознавая причастность ко всему человечеству, герой становится добровольной жертвой и решает «испытать смерть» в чужеродной земле Сибири, откуда ему видится выход в широкий мир.

Следует подчеркнуть, что внутренняя готовность Мити к цельному и гармоничному существованию была свойственна ему всегда, даже до «рокового» события. Митя прекрасно осознавал, что ведет беспорядочную и «подлую» жизнь. Он говорит о себе: «Вся жизнь моя была беспорядок, и надо положить порядок» [6, т.14, 366]. Мучаясь идеями о нравственном самосовершенствовании и пытаясь вырваться из пучины неурядиц, герой мечтает о перемене места жительства. Он полагает, что изменение пространственного окружения кардинально изменит его

собственную жизнь. Так или иначе, но в этой связи возникает тема А м е р и к и в судьбе Мити.

Для героев Достоевского Америка вообще является проверкой их морального здоровья. Так, Америкой искушают Аркадия Долгорукого, Родиона Раскольников, его сестру Дуню, но все они отказываются от нее, стремясь найти спасительный выход в своей душе; Свидригайлов же, напротив, слит с образом Америки, его Америка — это крушение надежд и окончательный разрыв с жизнью. Будучи заведомо «чужим» пространством, Америка воспринимается как символ страшного хаоса и средоточия злых сил: в противовес России она слыла страной материального благополучия и определяла безвозвратный уход от родной «почвы», от русских корней. Я. Э. Голосовкер в работе «Достоевский и Кант» говорит в этой связи о возможном побеге Мити: «такое бегство Мити есть бегство от страдания, от распятия, потому что такое бегство есть отказ от указания свыше... от очищения... бежать — это значит в бессмертие и бога не верить» [11, 27-28]. Действительно, связать свою судьбу с Америкой способен лишь тот, кто отверг самого бога, то есть вступил на путь смерти. И Дмитрий прекрасно понимает это. Недаром именно Иван убежденно доказывает, что в стране повсеместной практической деятельности и коммерции упорный труд сможет принести ему много «пользы». Но Митя, со свойственной ему стихийной религиозностью и любовью к родине, думает об Америке не с целью добывания денег и поиска новых земель: в этом нет для него никакой «пользы». В Америке он надеется найти только крестные муки: «Если я убегу, — говорит он Алеше, — то меня еще ободрят та мысль, что не на радость убегу, не на счастье, а воистину на другую каторгу, не хуже, может быть, этой!» [6, т.15, 186]. Попытка перенести свои страдания «на край горизонта» завершается в конечном итоге тем, что герой осознает: пространство Америки есть «суета», она лишает человека выхода к новой жизни. Таким образом, Митя «выбирает» Сибирь, остается верен своим корням и желанию «землю пахать» («Ненавижу я эту Америку... Россию люблю... русского бога люблю, хоть я сам и подлец!» [6, т.15, 186]). Этот момент очень важен в пространственном описании романа: поскольку преодоление героем физиче-

ского пространства равноценно его духовному становлению, движение Мити в Сибирь предполагает воскресить в нем нового человека.

Что же касается окружающего Ивана пространства, то несмотря на некоторые попытки героя вырваться за пределы замкнутого, «плотного» мира (мы уже отмечали его бегство из дома отца в Москву), он все же остается в нем. Иван однозначно загнан в рамки материальной действительности. В минуты тяжелого решения об отъезде из дома он сдвлен пространством лестницы, на которую постоянно выходит, прислушивается и украдкой следит за движениями Федора Павловича в нижних комнатах. Структура лестничного пространства Ивана катастрофична и направлена вниз, она — свидетельство его внутренних метаний и болезней: «Голова его болела и кружилась. Что-то ненавистное щемило его душу, точно он собирался мстить кому» [6, т.14, 251].

Аналогичную роль выполняет в судьбе Ивана и сновидение. Явление черта ни в коей мере не связано с беспредельной сферой. Перед нами обыкновенный «русский джентльмен», в поношенном коричневом пиджаке и любящий ходить в баню. «Плотная» среда, в которой существует этот «пришелец» из ада, отмечена четкими физическими показателями: «предстояло еще перелететь пространство ... конечно, это один только миг, но ведь и луч света от солнца идет целых восемь минут» [6, т.15, 75]; «Я икс в неопределенном уравнении» [6, т.15, 77]. Иван впитал в себя всю «геометрию» реального мира, и, подобно тому, как «земля биллион раз повторялась» [6, т.15, 79], повторяются его пространственные круги, способные привести героя только к разрушению. Не случайно роковой разговор Алеши с Иваном происходит при мягком свете фонаря, концентрирующем истину: «Не ты убил отца, не ты!» [6, т.15, 40], после чего Иван в одиночестве удаляется во тьму: «Алеша стоял на перекрестке у фонаря, пока Иван не скрылся совсем во мраке» [6, т.15, 41].

Итак, в рамках мифологической картины мира, основанной на оппозиции «космос-хаос», снимается граница между «небом» и «землей» и обеспечивается их неразрывное единство. Отсюда — пространственное развитие героев романа Достоевского уподоблено этапам их духовного

становления. Семантическая характеристика пространственных перемещений героев может быть описана как выход из сферы хаоса (дом отца) в бескрайний космос (мир природы), то есть движение от «периферии» к сакральному «центру», вследствие чего оно соотносимо с комплексом инициационных мотивов.

Так, пространственный путь Алеши изначально направлен к «центру» мироздания, постижение которого знаменует внутреннее воскресение героя. В отличие от Алеши Дмитрий фиксируется Достоевским лишь в процессе движения к «центру»: его воскресению предшествует долгий путь испытаний в Сибири. Пространство Ивана лишено подобной заданности: оно безнадежно замкнуто и конечно, а потому несет разрушение и смерть. То же самое относится к пространству дома-«клоаки» в судьбе Федора Павловича и угла «сырой баньки», олицетворяющего путь Смердякова.

Литература

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — 470 с.
2. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М., 1995. — 624 с.
3. Виролайнен М. Н. Типология культурных эпох русской истории // Русская литература. — 1991. — №1. — С. 3-20.
4. Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. — М., 1991—1992.
5. Хоц А. Н. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. — СПб., 1994. — Т.11. — С. 51-80.
6. Достоевский Ф. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1972-1990.
7. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1936. — 454 с.
8. Ильев С. П. Русский символистский роман. — К. 1991. — 172 с.
9. Борисова В. В. Элементы космического видения в художественной системе Ф. П. Достоевского // Современность классики: Актуальные проблемы изучения русской литературы. — Воронеж, 1986. — С. 92-99.
10. Власкин А. П. Анализ ситуативного поведения героев в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Научные

доклады высшей школы. Филологические науки. — 1988. — №3. — С. 20-26.

11. Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». — М., 1963. — 102 с.

Л. І. Синявська

КОНЦЕПЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В ДРАМАТУРГІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ (До постанови проблеми)

Проблема становлення особистості шляхом переборення моральних конфліктів і колізій сучасності – це одна із основних проблем, яку намагаються прояснити і освоїти різні науки: медицина, соціологія, філософія, антропологія, література та інші.

В літературі ця проблема становлення особистості представлена концепцією особистості, яка є свого роду центром, від якого виходять і куди повертаються всі основні елементи літературного твору, віддзеркалюються суспільні процеси, бо особистість – це динаміка взаємозв'язків загальнолюдського, особистісного, суспільного. Адже тільки в постійному і активному взаємозв'язку людини з світом – природою і суспільством – відбувається її індивідуальний розвиток. Це твердження дає право говорити про систему «людина і світ» як про відкриту систему, де людина є мікрососмом, що відображає макрососм. В центрі системи знаходиться комплекс рис, здібностей особистості, які врешті-решт створюють індивідуальність, яка не тільки взаємодіє з світом (відкритість), а й репрезентує своїми сталими рисами і якостями себе в цьому світі (закритість). Тобто, індивідуальність представляє людину як відкриту і закриту систему одночасно.

Недарма В. М. Бехтерев писав: «...мир строится в форме замкнутых систем, представляя собой особые индивидуальности. Каждая индивидуальность может быть раз-

личной сложности, но она представляет всегда определенную гармонию частей и обладает своей формой и своей относительной устойчивостью системы. Гармония частей есть основа индивидуальности», [1, 26]. Це розуміння людини як закритої і відкритої системи у взаємозв'язку зі світом властиве не тільки психології, а й літературознавству, бо характер будь-якої літератури визначається в першу чергу концепцією «людина і світ», що лежить в її основі. У різні часи та в різних соціальних умовах концепція «людина і світ» набувала нових якостей та властивостей. І чим оригінальніше і яскравіше ця концепція проявляється в художньому творі, тим багатограннішим і змістовнішим є його зміст, тим більшу силу впливу на читача має він.

В літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. суттєвою ознакою взаємин особистості із світом було прагнення розірвати коло традиційних для реалістичної літератури ознак. Те, що здавалося органічним часу ще вчора (тлумачення людини як частки суспільства), вже здалось зайве вузьким. Йшла нова хвиля переорієнтування – людство вступало у ХХ ст. Пануюча система матеріалістичного світосприйняття віддавала позиції ідеалістичним напрямкам. Людина, вже освічена про технічний прогрес, виборювала право співвіднести ці знання з простором таємного. Знов зростає інтерес літератури до людської індивідуальності. Він відкрив простір для вияву безлічі характерів, що формуються під впливом різних обставин і суб'єктивних причин.

Психологічна самотність, неповторність кожного образу, що часто є загадкою, таємницею людського «я», в результаті художнього осмислення перетворюється на широке типологічне узагальнення етичного плану. Ця етична типологія будується на основі вияву моральних орієнтацій особистості, тому вона відносно незалежна від соціального статусу особистості. В центрі її уваги психологічний світ особистості, індивідуальний характер з усіма його складностями і протиріччями. Типовою стає особистість, що пов'язана не тільки з сьогоденням, а й з майбутнім, не тільки з соціумом, але й з космосом. У цьому разі є закономірним, що саме в літературі кінця ХІХ – початку ХХ

ст. були створені образи людей, що стверджують ідеал майбутнього в різних історичних обставинах. Та поряд з цим були написані і твори, в центрі яких знаходиться особистість з неусвідомленим, до кінця не визначеним ідеалом. Хаос як космос стає сюжетом таких творів, герої у цьому разі – людина дуже суперечлива і найчастіше навіть розчавлена обставинами.

Не всі люди однаково легко встають на позиції активного ставлення до життя, опираються злу і насиллю. Звертаючись до складного духовного світу особистості, автор шукає причини протиріч своїх героїв, і в цьому разі особистість завжди розглядається не тільки у взаємозв'язку з історичною епохою, суспільними відносинами, а й відносно зрозумілої долі, власних переконань і цінностей. Все це дає нам підставу для дослідження концепції особистості в філософському, соціальному, морально-етичному аспекті, що і включає особистість у систему «людина і світ».

Можна впевнено сказати, що кінця XIX – початку XX ст. належить до тих історичних періодів, коли нова концепція людини, а значить і новий світогляд диктувалися самою історичною ситуацією, але ще не склались остаточно, бо «...проблема людини, особистості активно виходить на перший план філософських, психологічних, соціологічних і естетичних досліджень», – зауважує Б. Г. Анан'єв, – «подібного багатства підходів до вивчення людини ще ніколи не знала історія науки» [2, 49].

Сучасна філософія, соціологія, психологія прагнуть розрізнити поняття «людина», «індивід», «індивідуальність», «особистість» та інші.

У звичайному слововживанні, а також у літературознавчій практиці ці поняття майже не диференціюються, однак філософська свідомість заради осягнення сутностей вимагає розрізнення, градацій та ієрархій. Отже, зробимо підсумки:

1) «...людина – найширше поняття для позначення найвищого продукту природи й історії» [3, 21].

2) «Індивід (від латинського «неділимий») – одиничний представник людського роду, окремо взята людина безвід-

носно до її реальних антропологічних і соціальних особливостей».

3) «Індивідуальність – неповторний, самобутній спосіб буття конкретної особистості як суб'єкта самостійної діяльності, індивідуальна форма суспільного життя людини. Індивідуальність – це єдність унікальних і універсальних рис людини, цілісна система, що формується в процесі діалектичної взаємодії його якостей – загальних, типічних (загальнолюдських, природних, соціальних властивостей), особливих (конкретно-історичних, формаційних) і одиничних (неповторних фізичних і духовно-психологічних характеристик)».

4) «Особистість – людський індивід в аспекті його соціальних якостей, що формуються в процесі історично-конкретних видів діяльності і суспільних відносин. Особистість – це динамічна, відносно стійка цілісна система інтелектуальних, соціально-культурних, морально-вольових якостей людини, що виражені в індивідуальних особливостях його свідомості і діяльності.

Внутрішня суть особистості, її суб'єктивний світ – це не результат механічного впровадження в її свідомість багатообразних зовнішніх впливів, а підсумок тої внутрішньої роботи самої особистості, в процесі якої зовнішнє, проходячи через суб'єктивність особистості, перероблюється, освоюється і використовується нею в практичній діяльності» [4, 157-158].

Отже, в вивченні людини як особистості окремо виділимо такі аспекти:

1) Статус особистості (тобто її положення в суспільстві, економічне, політичне, правове);

2) суспільні функції, які виконує особистість в залежності від положення, історичної епохи в формі різних ролей;

(До речі, з цією суспільною функцією пов'язана в літературі проблема обличчя і маски, особистості і ролі, суспільства «масок», дволикості, розщепленості кожної особистості, що веде до неадекватного і різнопланового сприйняття світу і себе в цьому світі);

3) мотивація поведінки особистості, її діяльності в залежності від мети і цінностей, що складають основу

внутрішнього світу людини, світосприйняття і всю сукупність зв'язків особистості зі світом.

Поєднання цих аспектів в єдине ціле і дає «поняття особистості, що означає цілісну людину в єдності її індивідуальних здібностей і виконуваних нею соціальних функцій (ролей)... Особистість соціальна, оскільки всі її ролі і її самосвідомість – продукт суспільного розвитку». 5, 196].

Таким чином, з певністю можна стверджувати, що концепція особистості в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. репрезентує собою рівень буття, свідомості і самоусвідомлення кількох поколінь, бо приналежність особистості до певного покоління, а через нього до нації – одна з характерних ознак особистості.

Саме в цей час в українській літературі, в науковій думці взагалі дуже популярною і актуальною проблемою постає питання національної ідентичності, усвідомлення і розуміння серед інших народів.

Чи не першою про сприйняття себе і свого народу не як вихованців російської чи західноєвропейської, передусім німецької культури сказала Леся Українка у листі до М. Драгоманова: «...ми відкинули назву «українофіли», а звемось просто українці, бо ми такими єсьмо, окрім всякого «фільства» [6, 86].

Отже, констатуємо, що найпринциповішою ознакою філософських та естетичних пошуків українців к. XIX – п. XX ст. було прагнення усвідомити себе як особистість у її національних витоках.

Визначимо ще одну принципову рису. У період, про який йдеться, поступово формується поняття сенсуальності української психології. Багато хто звертається до народного сприйняття цієї проблеми.

Як бачимо, в літературі к. XIX – п. XX ст. проблема особистості в її національному контексті набуває особливої актуальності і злободенності. У запропонованій концепції особистості української літератури кінця XIX – початку XX ст. доречним буде питання про те, як в рамках цієї концепції вирішується проблема ментальності. Ментальність розглядається як глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, що включає підсвідоме як «сукупність готовностей, установок, нахилів індивіда чи

соціальної групи діяти, мислити, відчувати і сприймати світ певним чином формується через традиції, культуру, соціальні структури і все середовище буття людини і сама, в свою чергу, її формує, виступаючи свідомістю, що породжується складновідокремлюваним джерелом культурно-історичної динаміки» [7, 41].

Отже, ментальність сприймається і трактується як психічний склад характеру суспільної групи, народу, нації, тобто як національна психологія. Що ж може стати філософським фундаментом пошуків?

Про сприйняття людини як національної індивідуальності писав М. Бердяєв у роботі «Національність і людство». «Людина входить у людство через національну індивідуальність як людина індивідуальна, а не абстрактна, як росіянин, француз, німець, англієць. Національна людина щось більше, а не менше, ніж просто людина, у ній є і родові риси людини взагалі, і риси індивідуально-національні» [8, 13].

Гадаємо, що доречним у нашій праці можуть бути роботи М. Мамардашвілі, який цінував особистість перш за все національну, але бачив у людині спочатку «громадянина світу», а потім національну приналежність. Він стверджує, що знищення в нації особистісних елементів особистостей, котрі позанаціональні, приведе до того, що кращі риси нації просто зникнуть. Ця думка М. Мамардашвілі перегукується з твердженням Д. Донцова про формування «будівничої, правлячої касты» [9, 16]. Та правнича будівнича каста, що була у нас за часів Київської Русі втратила основні свої чесноти, які визначались ще еллінськими філософами – благородність, мужність, розум, – і перетворилася з правлячої на підвладну касту. Саме у відсутності правлячої касты «луччих людей» і вбачає Д. Донцов причину бездержавності і залежності України. Відсутність яскравих особистостей, непересічних індивідуальностей дали довгі роки застою національного життя, породили дух покори і приспосібництва, направленість енергії часто не на зовнішні змагання, а на власне самосприйняття.

Виходячи з цього, різні дослідники намагалися вже не раз виділити основні риси української вдачі, які визначають національний характер і менталітет. Головні ознаки

української психіки вчені розглядають у площині 5-ти основоположних для дослідження будь-якого національного характеру аспектів – расового, геопсихічного, історичного, соціопсихічного, культуроморфічного, психологічного.

До найприкметніших рис української психіки зараховується, зокрема, емоційність, що виявляється в схильності до інтуїтивно-споглядальної почуттєвості, що домінує над раціональним, логічним. Така особистість впливає із своєрідної національної філософії, що сягає своїми початками творчості Сковороди та Шевченка, оформлюючись у відомому науковому трактаті П. Юркевича. Перевага інтуїтивного начала складає підґрунтя для формування тези про своєрідну епікурейську філософію українця, найяскравішим виразником якої став Є. Маланюк. Саме ця ознака «...спостерігально-пасивної вдачі епікуреїзованої природними багатствами (землі і підсоння) філософа-хлібороба, нехить до мужеськості і меча, замкнуто-евклідівський егоїзм і провінціальний егоцентризм хуторянського світовідчуття» [10, 15], на думку критика, означають певну відсутність у психіці українця міцної державотворчої потреби. Останні дві ознаки – «замкнуто-евклідівський егоїзм і провінціальний егоцентризм хуторянського світовідчуття» – як складові своєрідного «еллінського комплексу» в національному характері Є. Маланюка та інші дослідники (Шлемкевич, І. Мірчук, Д. Донцов) розглядають у площині ще однієї відмінної для української психіки риси (поруч із кордоцентричністю та пасивним епікурейством) – індивідуалізму.

Ця риса, як і перші дві, розглядаються у різноспрямованій площині як позитивних так і негативних відтінків національного характеру. Точніше, в емоційно-почуттєвій, споглядально-врівноваженій, індивідуалістичній вдачі українця в залежності від переваги тієї чи іншої риси в ту чи іншу історичну епоху вчені вбачають рухливу психічну структуру, що здатна іноді формувати непрогнозовані ситуації. Щодо риси індивідуалізму, то вона найяскравіше проявляється у певному спротиві проти будь-якої влади, яка швидше розуміється як система насильства над людиною, аніж як підкорення загальному закону і порядку.

Індивідуалізм як риса веде людину або до високих ідеалів свободи, або нівелює індивідуальність до рівня раба чи замиленого красою краєвида егоїста. Індивідуалізм як провідна і визначальна риса характеру дає також і тип індивідуальності, особливо творчої і непересічної, яка розп'ята на хресті суперечностей між духовною та почуттєвою сферою, між активним та споглядальним осмисленням дійсності.

Саме кордоцентричність та пасивний епікуреїзм разом з індивідуалізмом створюють архетип української вільної особистості. Архетип вільної особистості разом з іншими архетипними структурами (антропоцентризмом, кордоном, межею «українського поля», розумінням природи як материнського родового начала, визначенням Слова як Логоса, моделі світу, навіть міфу) національного менталітету дають виразну характеристику самобутності нації. Але це ще не означає, що архетипи затверджують етнічну винятковість, бо національний менталітет, крім архетипного пласту, включає і переробку світового досвіду, трансформацію чужих ідей на власний ґрунт. Всі ці обумовлені історично, етнографічно, естетично риси української вдачі дійсно становлять колективний портрет українця. Але, якщо звернутись до тих, хто становить гордість нації, то їхні особистості дають нам інше уявлення про вдачу та мрії українців.

Отже, найкращі представники нашої держави завжди несли в собі те, про що тільки мріялось всій нації. З цього приводу наголошуємо: не стільки колективний розум, скільки індивідуальні пошуки духовновеликої людини демонструють нам прагнення зробити крок від традиційного до нового. У цьому шуканні та рішеннях завжди криється те, що потім і визначає особистість (згадаємо постаті Г. Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка).

Виникає питання, як аналізувати особистість та прояви індивідуальної думки?

Якщо за традиціями детермінізму, то треба говорити про вплив політико-економічного фактору на мислення та вчинки людини. Без цього не обійтись, але, мабуть, треба врахувати і стихійно-індивідуальні прояви характеру. Про це матеріалізм мовчить, але цю проблему досить доскона-

до вивчають ідеалісти всіх напрямків (Ніцше, німецькі романтики, К. Юнг).

Спробуємо скористуватися висновками і зробити крок далі.

Плюралізм полягає у тому, щоб діалектично використати плідні здобутки різних наук та систем аналізу.

Особливий інтерес у нас щодо проблеми викликають праці К. Ясперса, Х. Ортега-і-Гассета, М. Хайдеггера. Вони розробили та глибоко прокоментували такі поняття щодо «ситуація-особистість».

а) Окреслення простору, в якому слід ставити і вирішувати питання про сутність людської свободи, зміст моральної відповідальності, вибору, вчинку, морального суду та вини;

б) осмислення глибоких потрясінь, що спіткали сучасну цивілізацію;

в) виявлення напрямків полеміки з прогресистсько-оптимістичними істористськими концепціями історії;

Ситуаційний підхід в екзистенціалізмі постає як притаманна даній традиції філософська методологія пошуку основ справжньої історичності. В зв'язку з цим формулюються (явно чи неявно) такі риси ситуаційного підходу: а) постулюється факт знаходження людини в межах історично визначеної ситуації; б) одночасно показано, що тільки в ситуаційно обмеженій точці свого перебування у світі людина здатна здійснити акт трансценденції, вийти до більш глибоких шарів Буття, пробитись до Сенсу історії, вступити в спілкування з Абсолютом» [11, 8].

Різні філософи, мислителі застосовували різні особливості, орієнтації ситуаційного підходу. Для Ясперса це пошук засад справжньої історичності, духовних і смислових її глибин. «Духовна ситуація часу», а Ортега-і-Гассет використовує його, щоб пробитися до феномену життя (в значенні біографії), М. Хайдеггер дає онтологічну інтерпретацію людського буття як «буття-в-світі», як «тут-ось-буття». Для Ж. П. – Сартра людська ситуація існує поза детермінізмом, «поза» такою об'єктивністю думки, на котрі міг би спиратися, формуючи себе.

Екзистенціалізм врешті-решт і сформулював ситуаційну проблематику перш за все як умонастрій, що впливає з

осмислення суспільної кризи (тут важлива передусім культура подолання «пограничних ситуацій»).

Таким чином, ситуаційно-історичний підхід дозволяє такі прояснити мотив особистої відповідальності в житті індивідуума.

Саме тому в історіографії найважливішу роль відіграє біографія конкретної людини, а в художній творчості – категорія образу.

Оголосивши за мету вивчення проблеми національного менталітету у літературі, маємо за необхідне звернутися до творчих та філософських пошуків саме митців. Злет слов'янських культур межі ХІХ – початку ХХ ст. був обумовлений дійсно демократичними мріями про волю і самоврядування, великою повагою до конкретної людини («гвинтики історії» будуть значно пізніше). Ці часи означаються гострим відчуттям «межі», в такі періоди актуалізуються історичні, етичні протиріччя, а тому зростає значення особистості, індивідуального протистояння кризи.

З найбільшою силою пошуки, вагання, надії, спосіб протистояння дійсності, «межі» та «зламу» двох епох відбивають твори Лесі Українки та Володимира Винниченка. Перша уособлює світ демократичних сподівань, революційних змін, Винниченко розраховує на індивідуальний бунт.

Не будемо наголошувати на тому, що Л. Українка і В. Винниченко дають нам можливість говорити про національне українське сприйняття доби (це не потребує доказів), наголосимо на іншому: свідомим об'єктом нашого вивчення стала драматургія Лесі Українки і Володимира Винниченка. Чому саме цей матеріал?

І Леся Українка, і Володимир Винниченко були особистостями, чий поривання, діяльність (може, не завжди результативна), подальші роздуми були спрямовані на реалізацію ідеї української державності, хоч розуміли вони цю ідею по-різному. Про вплив Лесиної особистості на оточення, прийдешні покоління, дослідники писали неодноразово (І. Франко, Л. Дем'янівська, Тудор). Її окремішність і особливе значення в українській літературі визнавали і офіційне літературознавство, і діячі діаспори. Лесею Українкою заслужено ставили поряд з Т. Шевчен-

ком, адже значення її як особистості та митця і до цього часу викликає велику повагу.

Досить популярною і відомою особистістю на той час був і молодий В. Винниченко, те ленінське «бр-ррр», «ахинея», «ерунда», висловлені в листі до І. Арманд, на довгі десятиліття зробили ім'я В. Винниченка безславним і забутим.

Але ж наприкінці XIX ст. твори В. Винниченка викликали живі суперечки на сторінках газет і журналів (згадаймо 2-річну полеміку на сторінках журналу «Українська хата» і газети «Рада»). Його ім'я було відомим як українській, так і російській читацькій аудиторії, революційні переконання і активна політична діяльність цієї людини привертати до його особистості жвавий інтерес. Як бачимо, його ім'я було теж досить відомим, а літературна спадщина досить вагома. Автор 14 романів, більше 100 оповідань, 23 драматичних творів, цілої низки публіцистичних статей, щоденника, понад 100 картин не міг бути непомітним в українській літературі того часу. Свою літературну роботу Володимир Винниченко поєднував з політичною боротьбою, за що зазнав ув'язнення, еміграції, шельмування, заборони творчості на Батьківщині. Про його значення як громадянина і літературного діяча, про вагу його особистості добре сказано в публікації нью-йоркського часопису «Громадський голос» (1951 р., 1 квітня) «Над свіжою могилою Винниченка», де авторка твердить, що він «...був постаттю, яка кермувала духовною формацією цілого покоління, була відомим речником поступової й народної ідеї».

Громадянські та творчі особистості Лесі Українки і Володимира Винниченка можуть співвідноситись хоча б тому, що саме ці митці та громадяни мали великий вплив на своїх співвітчизників, їхня творча спадщина сприймається зараз як така, що мала домінуючий вплив на мистецькі пошуки України межі XIX та XX ст. Наголосимо також, що саме у своїх драматичних творах Леся Українка і Володимир Винниченко демонструють типові риси « нової особистості » та концепцію « нової » драми. Отже, концепція особистості у творчості обох митців цього часу набуває і « нової » форми зображення життя. Дійсно, як драми Лесі Українки, так і драми Володимира Винниченка зда-

ються ближчими не до зразків української класичної традиції, а до західноєвропейської так званої нової драми, а мистецькі уявлення Винниченка схожі до думок Гауптмана про драму « як форму мислення », про її « джерело » як про « я », поділене на 2, 3, 4, 5 і більше частин », чи А. Стріндберга, переконаного, що « в кожній людині на всі вчинки є свої причини », і що кожна з діючих сил впевнена в своїй справедливості. [12].

Багатьма зразками « драми маси » чи то « суспільної драми » в повному значенні цього терміну відрізняється драматургія останніх 10-літь XIX ст. Саме до неї підійшла Л. Українка як митець і як літературний критик. Вона створює п'єси неоромантичного напрямку, в яких « ...стремитися освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышаться к своему уровню других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечного, нравственного одиночества или нравственной казармы » [13, 237].

Цей інтерес до особистості, індивідуальності непересічної і мужньої реалізовувався поетесою у досить-таки різноплановому ряді літературних персонажів: Прометей, Кассандра, Одержима, Міріам, Мавка.

Вагомий і ще мало вивчений внесок В. Винниченка в українську драматургію. За 23 роки творчості Винниченком створено понад 25 п'єс, в яких освоєно нові теми і проблеми, мало або зовсім не представлені в українській драматургії. Її це відзначали в своїх роботах, характеризуючи творчість В. Винниченка, М. Вороний, Л. Українка, Ю. Смолич. Останній так писав про значення драматургії В. Винниченка: « Значення цього драматурга для українського театрального мистецтва таке велике, що, не перебільшуючи, можна говорити про його командну роль в цьому великому етапі українського театру. « Європейізація », « європейський театр ». « вихід українського театру на світову арену » — ці... вислови зв'язуються, звичайно, насамперед з ім'ям Володимира Винниченка » [14, 26].

Ця новизна будови і характеру драми, яку виділяє Ю. Смолич, будується і на новій концепції особистості. Винниченко розглядає основний конфлікт драми як конфлікт внутрішньо-особистісний. Автор намагається

охарактеризувати природу сприйняття особистістю свого світогляду і самої себе, організацію всіх окремих життєвих почувань в контексті цілісного буття – особистості в світі. У своїх драмах Винниченко ставить питання особистості: хто вона, людина, індивід, індивідуаліст, чи необхідний елемент для добре відпрацьованої системи? Це не просто риторичне запитання, болюче питання автора і героїв, які з'ясовують його шляхом експериментів, або душевних страждань чи потрясінь.

Як бачимо, проблема особистості, при тому непересічної, виняткової, активної, була провідною як у творчості Лесі Українки, так і Володимира Винниченка. І саме драматургія, яка завжди демонструє нам людину у сукупності найтрагічніших протиріч, у ситуації історичної «межі» могла відбити процеси, що дратували мозок та серце сучасників. Оглядаючи зараз те, що було створено Винниченком та Лесею Українкою, ще раз підкреслимо й те, що саме вони створювали новий «авторський сенс» [15, 68].

Аналізуючи творчість Винниченка та Лесі Українки констатуємо й той факт, що ми не можемо не враховувати філософські пошуки XIX ст. Хоча б тому, що обидва – і Леся, і Винниченко – філософічні за природою обдарувань і в своєму житті та діяльності завжди зверталися до філософської думки багатьох століть. Відгуки кризи європейського позитивізму, безумовно, присутні у їхній системі світогляду.

Починаючи свій шлях у мистецтві матеріалістами, наприкінці XIX ст. обидва активно цікавляться ірраціональним. Психологія все глибше проникала у глибини людської підсвідомості, переглядалася традиційна мораль, де багато чого просто заперечувалось, у літературах Західної Європи розвивався модернізм. Саме в такому контексті філософія Ф. Ніцше була дуже до речі. З філософії Ф. Ніцше, що звеличував сильну особистість, починався новий обрій сподівань Винниченка. Під впливом Ф. Ніцше, як говорив Т. Манн, «...сформувалося духовне життя цілої епохи» [16, 350]. Саме впливом філософії Ніцше пояснюється поява в європейській художній літературі взагалі, а в українській зокрема певного типу героя – індивідуаліста, сильної особистості, «над-людини». Цей ніцшеанський

індивідуалізм справді був сутністю і Винниченкових героїв. Той самий, який передбачає протиставлення особи – суспільству, моральною орієнтацією якого є «...егоїзм, що нерідко опирається на критерії утилітаризму чи гедонізму і в крайніх формах призводить до анархізму, цинізму і нігілізму» [17, 106-107]. Той самий, який визнає абсолютні права особистості, її свободу і незалежність від суспільства та держави [18, 260-262].

Ця «течія індивідуалізму» набрала сили як у філософії, так і в літературі.

Усвідомлення самоцінності кожної особистості постало як протизвага модному тоді соціалістичному «ми». В цій дилемі між «я-ми» і Лесею Українкою, і Володимиром Винниченком стали на сторону особистісного «я». Ця спільність їх життєвої і творчої позиції дала у їх творчості типи сильних особистостей, які, проте, різні, бо різними були самі митці, різнилося й філософське підґрунтя їхніх творів.

Література

1. Бехтерев В. М. Общие основы рефлексологии человека. - Изд. 3-е. - М., 1926 - 416 с.
2. Афанасьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. М., 1974. - 380 с.
3. Фещенко В. В. Характери і ситуації // Вибрані статті. - К., 1988. - 373 с.
4. Личность // Философский словарь. М., 1991. - С. 157-158
5. Личность в философии и социологии. / Философская энциклопедия. - М., 1964. - Т.3-С. 196-197
6. Українка Леся. Лист до Драгоманова. 17 березня 1891 р. / Зібрання творів: У 12 т. - К., 1978. - Т. 10. - С. 86-88.
7. Нарівська В. Д. Національний характер в українській прозі 50-70 р. XX ст. - Дніпропетровськ, 1994- 316 с.
8. Бердяєв М. Національність і людство. // Сучасність. - 1993. - №1 - С. 154-157.
9. Донцов Д. Дух нашої давнини. - Дрогобич, 1996. - 341 с.
10. Маланюк Євген. Книга спостережень. - К., 1995 - 236 с.

11. Голубович І. В. Методологічні проблеми ситуаційного підходу та його застосування в сучасних гуманітарних дослідженнях. Автореферат дис. філософ. наук. — Одеса, 1997. — 17с.

12. Аникст А. А. История учений о драме: История драмы на Западе во II половине XIX в. — М. 1988. — 310 с.

13. Українка Леся. Новейшая общественная драма. \ Зібрання творів: У 12 т. Т. 8. — К. : Наукова думка, 1978. — С. 253-285.

14. Смолич Ю. Нові п'єси Винниченка // Критика. — 1927. — № 4. — С. 26-30.

15. Малахов В. С. Гадамер / Современная западная философия. Словарь. — М., 1991. — С. 366-380.

16. Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта. / Собр. соч.: В 10 т. — М., 1961. — Т. 10. — С. 332-369.

17. Индивидуализм // Словарь по этике. — М., 1989. — С. 106-107.

18. Индивидуализм // Философская энциклопедия, т. II, — М., 1962. — С. 260-262.

Г. А. Авксентьева

ІМПРЕСІОНІСТИЧНЕ ОБРАЗОТВОРЕННЯ М. КОЦЮБІНСЬКОГО ТА О. ГОНЧАРА

Література як вид мистецтва є продуктом середовища, і ті катаклізми, які відбуваються у суспільстві, накладають свій відбиток на «мистецтво слова». Не був винятком і початок XX століття. Невпевненість, передчуття змін стало поштовхом до нового, модерного світобачення у мистецтві. У цей період художня література ще ближче підходить до людини, ще глибше прагне дослідити її душу, здійснюється перехід, за словами Ю. Кузнецова, «від поетики опису до поетики показу переживання» [1, 161]. Тут і прислужився українським митцям імпресіонізм.

Серед визначальних його рис називають «відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань» [2, 309]. Ю. Кузнецов у монографії «Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст.» розглядає характерні риси імпресіоністичного образу у порівнянні з реалістичним: «Імпресіоністичний образ у плані номінації свідчить про певний суб'єктивний стан; в зображенні превалюють емоції, почуття, враження людини, вираження душевного багатства внутрішнього світу; сугестія активно впливає на почуттєву, ірраціональну сферу людини» [1, с. 59].

Саме передача переживань героя, його емоційного стану через його власне світобачення «тут і зараз» (Ю. Кузнецов називає це явище «активним хронотопом») є визначальними щодо характеристики імпресіоністичного стилю М. Коцюбинського.

Загальновідомим є той факт, що О. Гончар особливо захоплювався творами М. М. Коцюбинського. У своїй першій студентській науковій роботі він ґрунтовно і всебічно досліджує особливості вживання синтаксичних конструкцій у творах класика. Це захоплення виразно простежується у перших літературних спробах письменника, які детально аналізує В. В. Фашенко у статті «Гончар і Коцюбинський». Дослідник зокрема вказував на те, що у новелах О. Гончара, написаних у 1939-1940 рр. («Іван Мостовий», «Подруги», «Пальма», «Нехай живе життя», «Черешні цвітуть»), «є ті або інші «сліди» навчання у М. Коцюбинського: прийоми драматизації, розповіді і ліричного розвитку теми, підтекст і розгортання образу в символ (агави і черешня), принцип відтворення боротьби двох мотивів через опис світовідчужання героя, мовні засоби психологічних характеристик і динамічні пейзажі» [3, 111]. Аналізуючи спільні словесно-художні засоби відтворення пейзажів, В. В. Фашенко наводить безліч схожих тропів, але підкреслює, що образи у повоєнних новелах О. Гончара носять «характер аналогізмів, а не прямого запозичення з творів М. Коцюбинського» [3, 111].

Детально вивчаючи твори М. Коцюбинського, О. Гончар лише у перших своїх спробах наслідує майстра, а у подальшому зразком залишається той нетрадиційний романтично-піднесений струмінь таланту М. Коцюбинського, який прагне якомога глибше проникнути у внутрішній світ своїх героїв, та нова, виражальна, манера образотворення.

Значна більшість пейзажів М. Коцюбинського й О. Гончара є досить-таки суб'єктивними, тому що образ

природи подається крізь призму її сприйняття героєм. Контрастним авторським пейзажем починається новела М. Коцюбинського «У грішний світ». Вже у першому реченні лаконічно окреслено настрій, що панує у монастирі: «Там, за горами, давно вже день і сяє сонце, а тут, на дні міжтір'я, ще ніч» [4, 405]. Уже початок експозиційного пейзажу вводить реципієнта у гнітючу психологічну обстановку, що панує у монастирі. Черниці весь час сваряться, зводять наклепи і тому грішний світ асоціюється у письменника з днем, а монастир – з ніччю. Героїні новели – черниці Юстина і Варвара – женуть корів «високо у гори, на полонину». Вони перебувають у русі, динамічній є і пейзаж, який вони споглядають. Черниці засмучені монастирськими чварами і тому через їхнє сприйняття, здається, що «ліс обгортав їх, холодний, сумний і мовчазний. На них насувались чорні буки, повиті в жалобу тіней» [4, 406]. Бачення буків чорними і у жалобі нагадує стан самих черниць, а сприйняття лісу є не описовим, а виражальним і передає почуття черниць, яким холодно у ранковому лісі, важко на душі, сумно, не до розмов.

І далі у новелі пейзаж подається через сприйняття молодими черницями, і ці пейзажні вкраплення відтворюють суб'єктивне сприйняття оточуючого світу: «чорна тиша лісу», «тиша стояла справді велика».

Згодом у діалозі з'ясовується причина такого чорного світобачення. І чорний колір асоціюється із кольором одягу Юстини і Варвари, а також настроєм (наклепи між черницями).

Чим більшою стає відстань від монастиря, у якому «кипить, як у пеклі», тим розкутішими відчують себе черниці, з'являються світлі фарби у сприйнятті природи:

«Послушники зупинились.

Поки вони злазили вгору, діл западавсь їм із-під ніг усе глибше та глибше, вrostав у землю, у чорну безодню, тоді як гори росли, виростали і розгортались. З-під сосен, як із вікон, виднілись далекі і близькі гори. Немов острови на морі туману. Вже трохи розвиднілось. Повітря зробилось прозорим та ясним, і буки зазеленіли у ньому, як рута. А там, де сонце торкнулось вершечків дерев, листя спалахнуло злото-зеленим вогнем і стало прозорим, як скло. Здавалось, воно дзвеніло... І вся ся гармонія ліній і фарб,

сей ранішній сон неба, ся пісня тиші здіймали душу в небо» [4, 407]. Цей пейзаж є переломним у сприйнятті черниць, яке стає світлішим, прозорим, очищає душу послухниць від усього чорного.

Момент замилювання минає, треба знову повертатися до повсякденної роботи, знову з'являється чорна барва у сприйнятті: «ліс густішав, чорнішав»; «знов чорне склепіння та вогкий холод» [4, 408].

Роботу закінчено, «веселі послушники» не зупинились, вирішили піднятися ще вище, вгору, пробитися через густий та чорний ліс. «І раптом стали. Посліпли. Море світла залляло їм очі. Тремтячі, зворушені, розплющили очі. Перед ними лежав той далекий грішний світ, із якого вони втекли колись у тиху, чорну яму, принадний, веселий, у сьйві, як мрія, як сам гріх. Далеке море відкрило широкі обійми зеленій землі і радісно тремтіло, немов жива блакить неба. А земля мліла й сміялась в обіймах, немов упоєна коханням жінка» [4, 409].

У сприйнятті «грішного світу», землі переважає емоційне начало, послушники, як і будь-яка жінка, мріють про щастя і кохання, тому землю бачить у сонячному сьйві як «...в обіймах, немов упоєна коханням жінка».

Час повертатися до монастиря, «знов чорний морок», знову брехня і наклепи, знову пекло. Сестри Юстина і Варвара тікають з монастиря, йдуть мовчки, в цей час вони бачать ліс, який мовчав, зникли зорові сприйняття кольору, залишилось лише відчуття звуку. У фінальному пейзажі з'являється чорна фарба, яка вже не лякає сестер, бо вони були вільні: «Сонце ховалось за гори, і чорний морок вставав із мертвих борів. Та то байдуже, бо вони знали, що там, у долині, куди простують, світить іще сонце та б'ється хвиля живого життя» [4, 415].

Тож у новелі «У грішний світ» переважає не інформативний пейзаж, описовий, а саме почуттєвий, імпресіоністичний, який передає світобачення, емоції героїв.

«Створюючи імпресіоністичний пейзаж, Коцюбинський вдається до таких же зображальних прийомів (тональність, фон, ракурс та ін.) і виражальних засобів (символіка), як і Нечуй-Левицький та Панас Мирний, проте, іде далі. У зображальному плані Коцюбинський досягає миттєвості малюнка, передачі актуальної картини, а також розмитості

лінії, переважання окремого мазка, барви, він створює єдині тональності кольорів протягом усього твору або якоїсь його значної частини, мінливості самих картин природи, у виражальному плані цей же пейзаж передає настрій, переживання, глибокі душевні зрушення й злами в душі героя як єдиний психічний процес, що було пов'язано з концепцією розуміння людини Коцюбинським» [1, 90].

Виразальними, імпресіоністичними образами природи, пропущеними крізь призму сприйняття героя, сповнені новели «Intermezzo», «Цвіт яблуні», «На камені» та ін.

Поряд з реалістичними панорамними експозиційними пейзажами у романах О. Гончара теж переважна більшість пейзажів-вкраплень, пейзажів-вражень, які пропущені через сприйняття персонажів і передають їх відчуття предметного світу природи.

Імпресіоністичне сприйняття архітектури собору Миколою Баглаєм переважає у романі «Собор»: «...далекій на обрії собор. Стоїть, блищить до сонця повногруддям бань! Сухе степове повітря обтікає його, струмує, і він виступає з того міражного струмування і сам як явище міражу. Співучий собор!» [5, т. 7, 189]. Микола сприймає собор тут і зараз, тобто діє активний хронотоп, хлопець замріяний, а собор перебуває далеко, тому й утворюється розпливчата імпресіоністична картина, де тільки натяк на архітектуру, а образ створюється розпливчатий, міражний.

Виразальні, а не описові пейзажі і у романі «Людина і зброя», а особливо у розділі «листи з ночей оточенських». Над Богданом Колосовським та його товаришами нависає ярмо неволі, яке дорівнюється у тогочасному суспільстві зраді і смерті. Не випадково у сприйнятті бійцем-оточенцем українського степового пейзажу переважає чорний колір (а це степ влітку). Уява Богдана вибирає найстрашніші картини, які перетворюються у символи війни: «почорнілі гречки», «почорнілі соняшники». А сонце при заході «несамовито червоне», а при сході «безрадісне оточенське сонце, схоже на якийсь снаряд» [5, т. 4, 299]. Образ сонця у даному випадку відбивався через розпачливий стан душі оточенця Богдана Колосовського. Таким чином у романі створюється ефект присутності, фіксується те,

що відбувається тут і зараз через сприйняття переживання героя.

Імпресіоністичними за стилем виконання є і пейзажі у новелах «Модри Камень», «Весна за Моравою», «Гори співають», «Ілонка» та інші.

Саме вираження почуттів переважає у пейзажних вкрапленнях у романах і новелах О. Гончара. Засвоївши імпресіоністичну манеру образотворення М. Коцюбинського, О. Гончар розгорнув її на життєвому матеріалі другої половини ХХ ст., таким чином розширивши наше розуміння багатогранності зв'язків людини і природи, наситивши їх трагізмом сьогодення («Людина і зброя» — «Тронка» — «Твоя зоря» — «Чорний яр»).

Література

1. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. — К., 1995. — 304 с.
2. Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997. — 752 с.
3. Фащенко В. Гончар і Коцюбинський // Коцюбинський: 36. праць. — Одеса., 1961. — С. 109-121.
4. Коцюбинський М. М. Твори: В 2 т. — К., 1988. — Т. 1. — 584 с.
5. Гончар О. Твори: В 7 т. — К., 1987-1988. — Т. 4. — 589 с.; Т. 7. — 656 с.

Н. Л. Королева

НЕОФИЦИАЛЬНЫЕ ВИДЫ АНТРОПОНИМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. И. КУПРИНА

На фоне официальной системы антропонимов, принятых в обществе и обязательных для всех, выделяются системы неофициальных (в документальном подтверждении) видов наименований, или, по определению В. А. Никонова

«параллельные системы» наименований [1, 21]. Одни из этих видов употребляются в неофициальной обстановке, в кругу близких, доверенных лиц; другие — в среде, где они выполняют «эзотерическую» («конспиративную») функцию. В первом случае, они являются приемлемыми и допустимыми, во втором — очень часто единственными и необходимыми. Появление в тексте неофициального вида наименования, своего рода условного знака, является сигналом, обозначающим или принадлежность действующего лица к данной среде или его нахождение в ней, «т. к. вступая в определенные отношения с другими людьми, человек может получить новое имя — в дополнение к имеющимся, а в некоторых условиях взамен его» [1, 22]. Но в отличие от других антропонимов неофициальная система является подвижной, не имеющей ни границ своего распространения, ни определенных моделей для образования. По своей природе любое неофициальное имя является более содержательным и емким, чем официальные антропонимы. В пределах литературного произведения эта особенность также очень заметна. Официальные имена, вымышленные или подобранные автором художественного произведения, даже коннотативно обусловленные, прямохарактеризующие, участвуют в построении образа, но не должны влиять на отношение между героями (исключение может составлять невежественное толкование имени или стремление ввести незнакомое имя в традиционный знакомый список имен и понятий). Фамилия с прозрачной внутренней формой типа Крапивин («жалящий») может соотноситься с характером героя только в восприятии читателей через авторское представление в контексте описываемых событий. Неофициальное имя в подавляющем большинстве случаев является семантически прозрачным и в реальном, и в поэтическом тексте. Неофициальные виды наименований, бытующие в действительности и в художественном тексте, имеют одинаковую функциональную наполненность. Единственное отличие заключается в том, что в тексте могут присутствовать авторские ремарки, объясняющие появление данного антропонима, что редко наблюдается в реальной жизни. Большинство неофициальных видов наименова-

ний в художественном тексте соотносимы со своими носителями не только для читателей, но и для других действующих лиц.

К основным видам неофициальных наименований, зафиксированным в тексте исследованных произведений, относятся прозвища, клички и псевдонимы. Все перечисленные виды обладают различной степенью распространности и функционально-стилистической наполненности. Наиболее широко употребимы в текстах А. И. Куприна в сравнении с другими группами — прозвища, которые и в реальной жизни составляют «самый обширный и интересный раздел неофициальной сферы именований» [2, 188]. Главная особенность этих антропонимов заключается в их способности выдвигать на первый план при своем появлении типичные черты и особенности носителя этого прозвища. В научной литературе существует несколько классификаций прозвищ, но они не являются универсальными для изучения языка произведений отдельных писателей.

В связи с этим нами разработана самостоятельная классификация прозвищ в текстах Куприна. Анализ выявленных прозвищ позволяет выделить их виды по следующим признакам:

1. По роду занятий и увлечению героя. Например: Сашка Комиссионер (цикл лирических очерков «Листригоны»), Кузьма Сотник (рассказ «Конокрады»), арестант, убийца в рассказе «Штабс-капитан Рыбников» носит прозвище Мясник; в рассказе «Обида» один из воров носит образное прозвище — Рудокоп, свидетельствующее о высоком «профессионализме» своего носителя. Обычно о причине присвоения прозвища в этих случаях легко догадаться. Описание таких прозвищ дается в рассказе «Соловей»: «В этих наших хозяйственных хлопотах ревностно и бескорыстно помогали нам два наших соседа по гостинице, торговавшие оптом: один марсалою, другой — вермутом. Мы с Жакомином так и называли их: папа Вермут и папа Марсала» [3, т. 7, 526]

В повести «Поединок» одного из героев, подполковника Рафальского, его сослуживцы шутя прозвали Бремом, именем знаменитого ученого-зоолога, автора широко известного труда «Жизнь животных», потому что как отме-

чает сам автор «...все свое время, все заботы и всю неиспользованную способность сердца к любви и к привязанности он отдавал своим милым зверям — птицам, рыбам и четвероногим, которых у него был большой и оригинальный зверинец...» [3, т. 4, 116].

Друг детства юрисконсульта Богомолова, путешественник Герд (рассказ «Наташа») вспоминает, что его гимназическое прозвище было Робинзон Крузо за любовь к приключениям и мечту убежать в Америку.

2) По отличительным чертам характера, манерам поведения.

Курсовой офицер Новоселов (роман «Юнкера») в юнкерском училище «за свое исключительное знание всевозможных военных указов, наказов и правил» [3, т. 8, 261] и постоянное ворчание на юнкеров был прозван Уставчиком. Метким прозвищем Папаша за доброжелательность и либерализм окрестили министра, начальника одного из петербургских ведомств подчиненные ему чиновники. Другие прозвища, выявленные по этим признакам, не менее выразительны: жокей Porfiremant — Крокодил (рассказ «Рыжие, гнедые, серые, вороные...», «Жокей и лошадь»). Одного из воспитателей в кадетском училище прозван Петухом (повесть «На переломе»); описывая поведение этого героя, автор дает объяснение его прозвища: «Он помолчал немного и несколько раз подряд то поднимался, то опускался на цыпочках, точно собираясь улететь (его за эту привычку, вероятно, и прозвали Петухом)» [3, т. 3, 14].

3) По возрасту. По данному признаку нами зафиксировано всего одно прозвище — в рассказе «На покое» бывшего актера, уже пожилого человека, называют Дедушкой, которого «...весь актерский мир знал больше по этому прозвищу, чем по фамилии» [3, т. 3, 176].

4) В отдельную группу наименований, даваемых герою в связи с происшедшими в их жизни событиями, мы выделили прозвище Крупеник (повесть «На переломе»). Оно было дано учителю арифметики в младших классах кадетского корпуса, которому кадеты один раз положили «в выдвижной ящик, около кафедры, куда обыкновенно клали мел и губку, кусок крупеника, оставшегося от зав-

трака. Фиников (фамилия преподавателя), как будто по рассеянности, съел его. С тех пор его прозвали «Крупеником...» [3, т. 3, 66]. Конечно, при этом не стоит забывать, что такие эпизоды не могут быть случайными; для создателей прозвища они во многом отвечают характеру героя (про «Крупеника» автор пишет, что он был вечно голоден» [3, т. 3, 66], но для людей, не являющихся свидетелями этого эпизода, данное прозвище не может ассоциироваться характером его носителя.

5) Интерес представляют прозвища, даваемые людям по каким-то отличительным чертам внешности, например, в рассказе «Картина» охотника Никиту люди называют Дранным «...за то, что ему медведь с черепа кожу своротил, так он навеки и остался» [т.1, 275]. Многие из этих прозвищ и без дополнительных авторских комментариев могут описывать внешность своих носителей: Арап, Черномор (повесть «На переломе»); Дрозд, Статуя Командора (роман «Юнкера»).

Прозвище как единица неофициальной антропоникической лексики благодаря своей мотивированности стоит в стороне от остальных собственных имен.

Говоря об их значении, нужно помнить, что большинство прозвищ имеет живую внутреннюю форму «даже в тех случаях, когда апеллатив, положенный в основу прозвища, архаизирован, имеет свое значение, трудно говорить о полной асемантичности прозвища» [4, 158]. Прозвища всегда должны вбирать в себя основное значение производящих их слов, как обозначений предметов, с которыми ассоциируется внешность или действие людей, наделяемых прозвищами. Семантическая связь между носителем прозвища и самим прозвищем может отсутствовать в тех случаях, когда именующий искажает недоступные его пониманию официальные антропонимы и придаваемые этим наименованиям дополнительные звуковые изменения преобразуют их в прозвища. Например, в повести «На переломе» часто встречается прозвище Четуха, которое кадеты дали своему дядьке с непонятной и неудобной для произношения фамилией Пиотух (следует отличать эти образования (прозвища, образованные от фамилий) от искаженных фамилий (образование которых

неправильно трактуется говорящим) – Дювернуа (Доверни-нога, фон Зоон – Под-Звон в повести «Поедино»).

Отсутствие лексической мотивированности может компенсироваться звуковой экспрессией прозвища и словообразовательными суффиксами экспрессивной оценки. Например, одного из начальников юнкерского училища генерала Самохвалова юнкера прозвали уничижительным прозвищем Епишка (роман «Юнкера»). Подробно автор описывает прозвище Хухрик, данное капитану Алкаеву-Калагеоргию: «Для них (юнкеров) он был только Хухрик, а немного презрительнее – Хухра.

Никто из всех юнкеров училища не сумел бы объяснить, что означает это загадочное слово – Хухрик: маленького ехидного зверька, или мех, или какое-то колючее растение, или злоторный настой, или особую болезнь вроде чирия» [3, т. 8, 255-256].

Как возникает прозвище в среде подростков легко проследить в повести «Кадеты». Герой повести Михаил Булантин поступает в кадетское училище и сразу получает характерную для него форму наименования- прозвище Буданка. Представители этой новой для героя среды (кадеты) наделяют прозвищами всех, кто их окружает и непосредственно с ними связан: своих товарищей, воспитателей, учителей. Например, кадеты: Арап, Солянка, Волк и т. д. В романе «Юнкера» прозвищами наделяются только преподаватели, общая недоброжелательность к которым объединяет всех юнкеров (Варвара, Епишка, Дрозд). Прозвища занимают важнейшее место в антропонимическом пространстве данных произведений. Эти прозвища локально ограничены, т. е. они употребляются только кадетами и юнкерами, не воспроизводятся за пределами училища и очень редко используются в авторском тексте.

Прозвища могут быть постоянной и единственной формой наименования какого-то лица ввиду отсутствия других антропонимов, которых нет в самом тексте или они просто не «упоминаются» в авторском тексте, который не отрицает их наличия (дядя Хряц, рассказ «В недрах земли», Дедушка в рассказе «На покое»); или автор лишает полностью своих героев других наименований, оставляя им одно прозвище. Например, в повести «Яма»

один из героев, вспоминая своего товарища-студента, говорит о нем: «Я хоть давно его знаю, но как-то никогда не справлялся толком об его фамилии ... Помню только, что фамилия происходит от какого-то города – Полянска ... Звенигородска... Товарищи его звал Рамзес ...» [т. 6, 387]. Автор называет своего героя исключительно Рамзесом.

Часто прозвище только упоминается в произведении. Одну из героинь в рассказе «Река жизни» Анну Фридриховну под влиянием отчества за жестокий характер, требовательность прозвали Фридрихом, именем короля Пруссии Фридриха, который ввел в своей армии политику муштры и палочной дисциплины.

Но в ходе рассказа прозвище встречается только один раз, в авторском тексте, т. к. возможности его употребления ограничиваются дистактной ситуацией (в отсутствии называемого лица). Анна Фридриховна является главной героиней, и все описываемые в рассказе события происходят в ее присутствии, поэтому все остальные действующие лица обращаются к ней по имени отчеству.

Прозвища во многом схожи с другим видом неофициальной антропонимии – кличкой, которая по мнению Н. В. Подольской имеет три значения: «1. То же, что зооним. 2. Конспиративное прозвище у человека, находящегося в какой-либо тайной организации, в том числе партийная кличка у многих членов партии в период ее нелегального существования (Сейчас – партийный псевдоним). 3. Шутливое прозвище» [5, 65]. Во втором значении, указанном Н. В. Подольской, подобные наименования следовало бы рассматривать исключительно среди псевдонимов, к которым они подходят по функциональным признакам. Но благодаря своей экспрессивной ограниченности они занимают промежуточное положение между прозвищами и псевдонимами (большинство партийных кличек так же как и прозвища выбираются не самими носителями). Куприн, который на протяжении ноября-декабря 1905 г. скрывал в деревне Чоргун спасавшихся от расправы матросов с «Очакова» (за ним самим был установлен полицейский надзор), прекрасно был знаком с жизнью революционных организаций того времени в России. Именно поэтому антропоним, относящийся к

одной из своих положительных героинь-революционерок в рассказе «Гусеница», он называет не псевдонимом, не прозвищем, а партийной кличкой: «ее партийная кличка была «Конфетка» [3, т. 7, 228], несмотря на то, что все остальные виды наименований с таким обозначением в его произведениях несут явно негативную коннотацию. Кличкам в «третьем» их значении, или «шутливым прозвищам», А. И. Куприн противопоставляет действительные прозвища. Персонаж из рассказа «Наташка», ханжа и пьяница, получает кличку Рыжий, «длинный малый с красной бородкой клином и с наклоном к утонченно светскому обращению» (3, т. 5, 467). Унизительное прозвище – кличку Сова носит старый швейцар в одном из московских домов из романа «Юнкера». Кличкой, а не прозвищем наделяет Куприн ничтожного «некто» в рассказе «Штабс-капитан Рыбников»; «был некто, чья фамилия стерлась от времени, как одна сторона скверной монеты, и осталась только кличка «Матаня», под которой его знал весь Петербург» [3, т. 4, 227]. Двенадцатилетнему мальчику Васеку Лопатину, кроме добродушного прозвища Кирпачик (курносый), шахтеры дают и немного презрительную кличку: «у него есть еще кличка Мамкин» (выделение наше – Н. К.), данная ему за то, что, поступая на службу, на вопрос штейгера: «Ты поросенок, чей будешь?» – он наивно ответил: «А мамкин!» – что вызвало взрыв громового хохота и бешенный песток восхищенной ругани всей смены» [3, т. 2, 419]. Унизительную кличку Сонька Рудь в романе «Яма» получает девушка из трехрублевого заведения «еврейка, с некрасивым типичным лицом и чрезвычайно белым носом, за который она и получила кличку» [3, т. 6, 177].

Прозвища имеют обычно более положительную окраску, они часто являются гордостью своих носителей («Робинзон Крузо» в рассказе «Наташа»). Уважительное и ласковое прозвище «Дедушка» имеет старый актер, который «в прежнее время был известен во многих труппах как хороший актер на амбула резонеров и дельный, грамотный режиссер» [3, т. 3, 76]. В рассказе «Жокей и лошадь» объясняется происхождение прозвища Крокодил у одного из жокеев: «У него было ипподромное прозвище –

«Крокодил». Вовсе не обидное. Скорее – лестное. Так его прозвали за ту уверенность, с которой он пожирал пространство и своих состязателей, однажды в один скаковой день, он взял все шесть первых призов – рекорд почти невообразимой для ограниченных человеческих сил» [3, т. 7, 571].

Но, несмотря на этот позитивный фактор, прозвище остается прозвищем и не может служить полноценной заменой имени или фамилии. Прозвище «пер-ля-Сериз» в одноименном рассказе становится незаметным для русского читателя, т. к. его мотивированность сглаживается: автор употребляет французский вариант наименования, не давая его перевод. Автор лишь однажды упоминает его, чтобы описать внешность своего героя: «Если переводить это прозвище на русский язык, то всегда складнее было бы сказать: дядя Слива» [3, т. 7, 393]. В одном и том же тексте обидное наименование называется и прозвищем и кличкой: «А если к тому же кличка «пер-ля-Сериз» обесмертила чей-то нос, то уже никогда вишне, даже владимирской, не устоять цветом и величиной против крупной красной сливы венгерки... Впрочем, так и быть: оставим из вежливости французский *Sobriquet* (прозвище)» [3, т. 7, 393]. И действительно, в дальнейшем на протяжении всего рассказа герой именуется не дядя Слива, а пер-ля-Сериз, что дает возможность автору не сосредотачивать постоянного внимания своих читателей на внешности героя. Транслитерировано на русский язык и немецкое прозвище Пферд (лошадь) буфетчицы одного из Киевских трактиров (рассказ «Фердинанд»): «Подсела буфетчица – огромная немка – Лиза, которую все мы звали «Пферд», на что она совсем не обижалась» [3, т. 8, 76]. Употребление немецкого прозвища в русскоязычной среде ослабляет связь наименования с причиной его возникновения даже для самой Лизы. Для героини было бы гораздо обиднее, если бы прозвище употреблялось в среде ее соотечественников, т. е. сохраняя все смысловые оттенки своего использования, когда именуемый не просто воспроизводит наименование, а называя, оценивает именуемого.

Иную качественную нагрузку в тексте получает псевдоним. В отличие от прозвищ, подбираемых в большинстве случаев именуемому другими лицами и часто вопреки его

желанию, псевдоним определяется как сознательное самоименование человека. Мы выделяем две основные причины появления псевдонимов в реальной жизни и учитываем их при разработке функционирования этих антропонимов в художественном тексте. Одна из них объясняется желанием носителя держаться инкогнито, сохраняя свои действительные имя и фамилию в неизвестности; причина также может вытекать из потребности просто скрыть свое официальное наименование, а вместе с ним и свое истинное происхождение. Вторая причина вызвана традиционным принятием нового наименования, характерного для определенной профессионально-социальной среды. Псевдонимы, появление которых обусловлено стремлением своих создателей к полной замене официальных имен, являются наиболее нейтральными. Эта нейтральность создается благодаря тому, что данные антропонимы берутся из готовых единиц антропонимического фонда и оформляются в соответствии с его законами. Например, героиня романа «Колесо времени» француженка Мария скрывает свое знатное происхождение за простой и распространенной во Франции фамилией Дюран [3, т. 8], а молодой врач из рассказа «Жрец» просит «знаменитого» доктора Чудинова скрыть свою настоящую фамилию за псевдонимом Павлов. Способность к полной замене истинной фамилии обеспечивает таким псевдонимом фактически полный переход при их изучении в статус официальных наименований. Кроме того, нужно всегда помнить, что свой удельный вес в тексте псевдонимы приобретают только в сочетании с соавторскими комментариями или комментариями действующих лиц, а также при указании официальных видов наименований. Таким образом, восприятие псевдонимов в тексте как наименований второго порядка начинается не с момента их появления в тексте, а с их контекстуального определения (например, антропоним Дюран употребляется вначале с термином фамилия, и только из речи самой его носительницы мы узнаем, что это псевдоним). Такие псевдонимы сохраняют формальные характеристики официальных антропонимов и одновременно вбирают в себя псевдонимичные признаки, действующие на создание у читателей дополнительной информации о персонаже: псевдоним, предположительно,

выбираемый самим персонажем, сопоставляется с его характером, поступками — связываются с ходом сюжета и официальными именами в случае их наличия.

Более характерными, отличительными, типично псевдонимичными чертами обладают псевдонимы с заранее заданной образностью. Например, граф Альмавива — псевдоним «фельетониста распространенной газеты», «старого газетного волка», который «раньше всех схватывает на лету, ловит за хвост ту тему, которая еще не сделалась сегодня, но сделается завтра всеобщей злобой дня» [3, т. 3, 122]. К таким «броским» псевдонимам относятся так называемые «театральные» фамилии актеров, рассчитанные на то, чтобы привлекать внимание зрителей. Например, герой рассказа «Как я был актером», которого обстоятельства вынуждают устраиваться на работу в театр, должен выбрать себе псевдоним (в тексте — «театральная фамилия», а потом — просто фамилия): «Я пошел на сцену и дорогой думал: почему он (режиссер) не спросил моей театральной фамилии?.. на всякий случай я тут же по пути изобрел себе фамилию — не особенно громкую, простую и красивую — Осинин (выделение наше — Н. К.).» [3, т. 4, 316]. Но, оказавшись в театре на последних ролях, он получает другой псевдоним — Васильев — менее эффектный, но более соответствующий его положению в театре и совершенно не заметный на фоне других театральных фамилий известных актеров: Андросовой, Струниной-Дольской, Тимофеева-Сумского. Подобное навязывание псевдонима является исключением (как правило, псевдоним выбирается самим носителем), но здесь через трехчленную оппозицию наименований (двух псевдонимов: Осинин и Васильев и настоящей фамилией героя — Леонтович, которая упоминается только два раза в тексте самого рассказчика) проводится аналогия с конфликтом всего произведения.

Иногда псевдонимы создаются с целью вызвать у читателя определенные мысли, чувства, реминисценции, находящиеся в ассоциативной связи со смысловым значением псевдонимов. Например, газетный репортер в рассказе «Интервью», носящий фамилию Бобкин, публикацию

полностью сочиненной беседы с известным драматургом Крапивиным, который и не думал с ним разговаривать, подписывает неожиданным псевдонимом — граф Бобини. В данном случае искусственное звучание этого псевдонима делает неправдоподобным его существование в виде реальной фамилии (читатель понимает, что итальянский граф не может быть простым газетным репортером). Таким образом, комическое искажение фамилии в принимаемых псевдонимах может придавать юмористический эффект в восприятии всего образа. Но броскость псевдонимов в тексте не является единственным определяющим признаком псевдонимов. Несмотря на то, что псевдонимы часто носят эпизодический характер, они являются важной деталью в описании характера своих носителей, даже будучи нейтральными. Куприн мастерски индивидуализирует своих героев, дает им возможность «самовыразиться». В этом плане произвольность в выборе псевдонима, соответствие или несоответствие этого «самовыражения», «самохарактеристики» истинному положению героя может способствовать заострению его отдельных качеств, полностью отвечающих всему его образу.

Итак, каждая из рассмотренных групп неофициальных видов наименований не может изучаться изолированно. Любая из их единиц вступает в различные виды взаимодействия с текстом художественного произведения, являясь важным изобразительным средством в создании литературного образа.

Література

1. Никонов В. А. Имя и общество. — М., 1974. — 278 с.
2. Теория и методика ономастических исследований. — М., 1986. — 256 с.
3. Куприн А. И. Собрание сочинений в 3 т. — М., 1970-1973.
4. Ушаков Н. Н. Прозвища и личные неофициальные имена: (К вопросу о границах прозвища) // Имя нарицательное и собственное. — М., 1978. — С. 146-173
5. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. — М., 1988. — 192 с.

АЛЕГОРИЧНА ПРОЗА І. ЛИПИ: ПАРАМЕТРИ ДУХОВНОСТІ

Прозова спадщина І. Л. Липи невелика за обсягом, проте оригінальна за своєю жанровою структурою і проблематикою. Значну увагу у його творчому доробку посідають жанри казки та притчі. Як відомо, притча у найзагальнішому вигляді відноситься до числа малих літературних форм, які позбавлені сюжетного розвитку і передають деякий цілісний філософський зміст, моральну норму, що служить ніби певною «узагальненою «алгебраїчною схемою» [1, 98], моделлю людської поведінки чи ситуації.

У своєму розвитку притчеве начало пов'язане з можливістю надавати конкретно-історичним явищам у творах універсальності, тобто виводити його за певні часові рамки (одиничне представляти як загальне, робити його типовим, історично-закономірним і значимим) [2, 5]. Як одну з найістотніших рис притчі Гегель виділяв її унікальну властивість надавати одиничним випадкам узагальнюючого смислу [3, т.1, 100].

Притча фіксує сокровенні смисли того, що відбувається в мінливому людському житті, вона завжди говорить не про одиничне, а про загальне, те, що відбувається постійно, тобто вічно.

Композиційним центром притчі виступає якийсь конкретний факт чи думка, із викладу якої і витікає необхідне узагальнення. Логіка притчі ґрунтується на утвердженні або запереченні певної ідеї, яка ніби випробовується, виєскравляється у процесі розповіді. Її композиційно і художньо виразальні засоби притчі підкорені раціональному логічному началу, у ній за допомогою художніх засобів доводиться або відкидається певна моральна норма.

У невеликому літературному доробку І. Липи притчі посідають центральне місце. Прозаїк писав свої притчі протягом значного періоду свого життя (фактично впродовж чверті століття), вкладаючи в них сокровений духовний зміст. Збірник притч письменника складається з

тринадцяти творів. Число – не випадкове. Автор зазначав, що вкладав у нього певний сакральний смисл, пов'язуючи його з примхами власної творчої долі. У його нотатках, зокрема, є такі слова: «І чогось мені здається, що тринадцята дата буде щастити мені і що саме в цю дату я маю вмерти. Скажуть: забобони. Так. Я людина реальної науки, ні в які забобони не вірю. Але ж я глибоко пересвідчений у тому, що людина, ціла людськість сливе нічого не знає з того, що робиться не тільки в безмежному космосі, а навіть на нашій земній кулі, бо навіть людина не знає ще саму себе. Уся світобудова захована в тайну, і в часи Гомера, і зараз, як і через тисячу років люди стільки ж будуть знати ці тайни, як їх знали Асиріяни, Халдеї або Атлантиди...» [4, 75].

Відомо, що літературно-естетичні погляди І. Липи еволюціонували від народницьких симпатій до модерністського розуміння співвідношення життя і творчості, творчості і краси. Притчі І. Липи відбивають його модерністську естетику, однією з найприкметніших національних рис котрої стала проблема співвідношення високого і низького в культурі, що своєрідно відбилось у символіці верху і низу, неба і долу, вершин і низин, хмар і долин (І. Франко, Леся Українка, О.Кобилянська, М. Вороний, О. Плющ та ін.).

Опозиція неба і долу у творчості І. Липи є метафорою духовного гарту, на який приречена кожна людина, що мусить своїм життям або прорості до Сонця, або згубити себе в темному болотяному прихистку Чорної мари. Алегоричні образи притч прозаїка надзвичайно конкретні, промовисті, яскраві. Наскрізнний образ всіх притч, який явно або неявно пронизує їх структуру, є образ вічного Духу життя, Духу Всесвіту. Якщо людина проникається ним, вона стає вічною і нездоланною, проте, якщо вона починає сліпнути в служінні темним силам, перемагає Природа, яка має здатність до самооновлення, витворюючи більш досконалі форми життя («Так минали століття»). Дух Всесвіту, що є духом Життя, вічно бореться з духом Землі, позначаючи висхідну лінію, по якій іде духовний розвиток всього людства і конкретної людини зокрема. Земна людина перетворюється в духовну частинку вічної космічної ієрархії, проходячи випробування силою, багат-

ством, холодною владою інтелекту і жорстокого розрахунку. Однак, це не складає смислу її існування, це лише сходинки, які треба пройти, щоб прозріти і зрозуміти духовний смисл життя. «Війна і влада, наука і матеріалізм, золото й динамізм торгівлі-промислу – то все тільки етапи до чогось вищого. То не закінчення розвою і не відхилення від розвою, то потрібна школа для душ, щоб вони вийшли з неї ще більш сильними і очищеними» [4,5]. Дух Землі виступає духом Темноти, затьмарені «темні» люди, що опускаються в темний діл, не бажаючи підняти очі на світлі верховини, в концепції І. Липи приречені самою природою на небуття («Дух Всесвіту», «Так минали століття», «Геній»). Однак духовне прозріння – то важкий шлях вічної боротьби, важкого змагання з Духом Землі, якому немає кінця («У невідому путь», «Чорна мара», «Сказала в саду фіалочка»).

Вічна космічна робота духовних сил має найвищий смисл, суть якого полягає в **перетворенні** людини. «І от на Землі повстали відміни: люди світова ціль – покинули боротьбу за плотські втіхи, почали вдивлятися в зоряне небо, безмірне і безкрає, чудодійне і загадкове, для них – вічно однакове. Частка духа Всесвіту втілилася в людей – то розливалася в народних масах, то скупчувалася в окремих особах, яких тоді звали Непереможцями, Геніями, Пророками. Люди почали розвивати в собі велич духу, самі робилися, як духи і втіли в собі найбільший розцвіт всесвітньої організації – Свідомість. І тоді зрозуміли Вічність» [4, 2].

Жанр притчі у творчості Івана Липи зазначив пошук художником певної універсальної лаконічної формули, якою можна б було означити смисл земного буття людини як частинки Космосу. Безперечно, його модель має космологічний характер, вона проростає межі певного конкретно-історичного соціуму, тим самим набуваючи філософсько-узагальненого значення.

Творчість Івана Липи відбиває його уявлення про певну циклічність життя і історії, про розпад і народження матеріальних форм життя як способу безкінечного **пророцтва** духу («У невідому путь»). Його художня ідеологія найвиразніше асоціюється з пантеїстичною філософією

брахманізму, хоч, безперечно, його художній світогляд відбиває певну синтетичну духовну філософію, якою дихала модерністська свідомість поч. ХХ ст. Це позначено і в чітких образах притч, що асоціюються то з християнською символікою (світильник негасимий), то з буддійською (коесо життя), то з брахманістською (дух Всесвіту), то з архетипами національно-культурної свідомості (Чорна мара, геній). Можна цілком погодитись з автором передмови до притч І. Липи, який говорить, що притчі художника стверджують своєрідний «практичний ідеалізм». той ідеалізм, що споконвіку був характерним для української нації – «це ідеалізм чинний, далекий від аскетизму, ідеалізму борця, ідеалізм творчий» (4,5). «Своїми притчами, – констатує дослідник творчості письменника, – Іван Липа намагався додати сили до життя, застеретти від необдуманих кроків і підказати вихід. Його думка, думка збагаченого життєвим досвідом вихователя, прагне увійти у святая святих душі конкретної людини й загартувати її для перемоги в життєвій боротьбі» [4, 4].

Потяг І. Липи до узагальнюючих духовних ідей, що спровокував його нахил до алегоричних жанрів, яскраво відчутний і в його казках. В цьому плані особливу увагу привертають його видані в Одесі 1917 року кількома випусками «Казки про волю». Їх всього п'ять: «Гомін по діброві» (I), «Чайка-небога» (II), «Юрасів сад» (III), «Хапко і Давець» (IV), «Дідова правда» (V). Окремо в 1919 році вийшла казка «Лада прекрасна». Структурно казки упорядковані за основними принципами побудови чарівних казок. Тут і кумулятивне розгортання сюжету, обов'язкова для чарівної казки система випробувань, виборювання основної істини. Казки, особливо «Юрасів сад» та «Лада прекрасна», наскрізь пронизані національною ідеєю. Автор висловлює прямі аналогії: сад – Україна, Лада – Україна, Україна вгадується і в образі Чайки-небоги – зрадливої жінки, що все життя спокутує свою вину.

Початок всіх казок, як правило, ідилічний. Далі – порушення ідилії, в основі якого лежить або зрада («Чайка-небога»), або жалоба («Хапко і Давець»), або надмірна довірливість («Юрасів сад»).

Якщо ідилією є вільне щасливе життя, то її порушення в результаті різних причин свідчить про «занепад людського духу» [5, 27], «туподумство і рабство» [5, 27].

Казкову систему випробувань автор, очевидно, використовує свідомо, щоб показати, що до щастя люди приходять через безладдя, руїну, страхи та через кров [5, 31], через усвідомлення руйнівної сили рабства.

У казковому трактуванні І. Липою волі виразно прослідковується дві тенденції.

Перша – в тому, що воля складає основний принцип суспільного життя, друга – що воля складає основний принцип духовного існування кожного суспільного індивіда, пройнятого високою повагою і любов'ю до свого ближнього. Ці дві тенденції найбільш виразно прослідковуються у найцікавіших казках циклу «Юрасів сад» та «Хапко і Давець».

В казці «Юрасів сад» найбільш виразно прослідковується авторська філософія волі. Вона пов'язана з певним розумінням герметичності, певної замкнутості культури як основного ядра, яке не мусить підлягати винищенню. Юрасів сад – плодючий і багатий – поступово знищується і спустошується навіть не стільки тому, що в ньому поселяються по черзі люди кримські, польські, московські, німецькі, а, в першу чергу, тому, що ці люди переорюють його кожен на свій смак, нищачи тим самим саму духовну основу саду.

Воля нації зв'язана в концепції І. Липи з міццю її духовної основи, яку ніщо не може зруйнувати, ніщо не зможе піддати винищенню. Тільки тоді сад процвітатиме і радуватиме всіх своїми плодами. Своєю казкою І. Липа порушує проблему історичної пам'яті як основи вільного життя нації. (Юрась забув, що наказував йому батько, й це стало основною причиною загибелі саду).

У казці «Лада прекрасна» із зникненням Лади, її, якщо так можна висловитись, духовну ідею передає земля – вона наспівує Юнакові Ладіні пісні про волю.

Забуття – це зрада, воля – це прозоріння.

Духовне прозоріння окремої людини чи нації і є її шляхом до волі – ось основна думка, яка пронизує всі казки І. Липи.

Цікавою є казка «Хапко і Давець». Вона побудована на різкій опозиції Добра і Зла, яка, як прикметно для творчого стилю І. Липи, послідовно завершується діалектичним переходом злого начала у добре, духовної смерті у життя. Ця казка має глибокий філософський смисл, зв'язаний з оцінкою І. Липою духовних цінностей у житті людини, їх основоположного начала.

Проблема волі у казці постає як проблема звільнення від пут смерті. Смерті не знає той, хто все життя наближає людям любов, радість, співчуття, злагоду. Життя людини, яка служить лише собі, своєму власному збагаченню – пусте. Таке життя є шляхом до смерті.

Казка побудована як система випробувань жадібного Хапця, який поступово усвідомлював смисл життя і смерті, цим самим звільнюючись від її пут.

Алегорична творчість І. Л. Липи є наслідком активного пошуку автором основних духовних підвалин суспільного устрою, що мусить в основу свою покласти виховання сильної, вільної, незалежної особистості.

Літератури

1. Удам Х. «Новое творение» в суфизме // Уч. зап. Тартуського ун-та. — Вып. 558. — 1981. — С. 98-103.
2. Климок Ю. К. Идеино-эстетическая функция притчи в украинской поэзии XIX — нач. XX ст. — Авт. дисс... кан. фил. наук. — Одесса., 1989. — 18 с.
3. Гегель. Эстетика. — В. 4-х т. — Т.1. — М., 1969. — 462 с.
4. Липа І. Світильник неугасимий. Тринадцять притч. — К., 1994. — 79 с.
5. Липа І. Дідова правда // І. Липа. Казки про волю. — Одеса., 1917. — 31 с.

МОДЕРНІСТСЬКИЙ РЕАЛІЗМ ПОВІСТІ М. ЯЦКІВА «ТАНЕЦЬ ТІНЕЙ»

М. Яцків належить до митців, що на початку нашого століття повстали проти реалістичної традиції, започаткувавши на терені української культури «нову» школу, яка закріплювала переорієнтацію літератури на новітні форми і засоби зображення. Поворотним для письменника, як і для великого іспанського художника-новатора П. Пікассо, став 1907 рік. Появою своїх «Авіньйонських дівчат» (1907р.) Пікассо не тільки змінив характер живопису, а й сприяв трансформації суб'єктивного процесу сприймання витвору мистецтва, М. Яцків, увійшовши до літературного угруповання «Молода Муза», розпочав другий етап своєї творчості, який відкрив дорогу новому стильовому осмисленню дійсності.

«Власне модерним типом творчості», «метафізичним символізмом», «сюрреалізмом» називають літературознавці відкрити М. Яцківом нову художню модель. Стилистика письменника означена такими прикметами як «сатанінська гра з життям, маніакальність, візіонерство, екстатизм художньої творчості, індивідуалізм та анархізм» [1, 91]. В такій формі «західноєвропейська психоза» проникала на український ґрунт, набуваючи при цьому своєрідних ознак.

Прихильно ставлячись до Бодлера, Верлена, Рембо, Метерлінка, М. Яцків подібно зарубіжним імпресіоністам та символістам зосереджує увагу на образній стороні твору, її музичності, робить свій внесок у формування нової онтології мови. Добір слів, їх синтаксичне поєднання підпорядковане одній меті — піднести читача в інший світ, світ ідеальний, умовний. Внаслідок цього реальність постає містично забарвленою, а образи твору розпливчати, схожими на символи, що й дало привід С. Єфремову назвати їх літературними ієрогліфами. Разом з тим втеча до мрій не звільняє письменника від туті і смутку, які виявилися опоетизовани в його творах.

«Меланхолійне чуття» було домінуючим у творчості всіх молодомузівців, але тільки в М. Яцківа «меланхолія переростає в презирство, сатанізм» [1, 151] в процесі вимушеного дистанціювання ідеального і реального. Однак ірраціональний суб'єктивізм та художній інтуїтивізм М. Яцківа не був позбавлений реалістично-натуралістичних рис, як в ранній молодомузівський період, так і в завершальний, що пояснюється певною залежністю письменників модерного стилю мислення від реалістів.

Повість «Танець тіней», написана 1914 року, є своєрідним естетичним синкретизмом, що однозначно засвідчує – не всі твори вкладаються в традиційну сітку опозиційних категорій. Зближуючись і взаємовідштовхуючись, реалізм і модернізм утворюють в повісті новий синтез, цінність якого полягає в співіснуванні реалістичної проблематики та ірраціонального плану. Тому щодо визначення стильової приналежності повісті, зазначимо, що модерністською її визнати не можна, вважати реалістичною, здається неймовірним. Найбільш влучним в даному випадку є термін А. Ф. Лосева, виведений ним при аналізі історії «столітнього модернізму» – «модерністський реалізм». Такого роду художній стиль «мав уже мало спільного з найвою безпосередністю колишніх форм реалізму, але приймав форми надзвичайно вишукані і витончені, беручи від модернізму всю його виразність, але залишаючи його принципів суб'єктивістсько-ірраціоналістичні методи» [2, 141]. Отже, розглядаючи твір в різних контекстах, можна стверджувати, що в одному він буде складати опозицію модерному, а в іншому – традиційному.

У появі твору такого типу не останню роль відіграли середовище, в якому жив письменник, будучи службовцем кредитно-страхового товариства «Дністер» у Львові, а також атмосфера суспільного життя Західної України на початку 20 століття. Світ уявлявся М. Яцківу недосконалим і алогічним, жакливим і потворним і галицький письменник прагнув відповідним чином його відтворити. Із багатопланової структури буття М. Яцків виділяє лише один – негативний і художньо доводить його до абсурду, проігнорувавши позитивні сторони. Такий підхід художника корелює з шопенгауєрівським вченням про світову,

несвідому, злу волю, яка виступає творцем всього світу і яка не підпорядковується ніяким логічним формам. Категорії абсурду буття, відчаю, самотності і смерті, висунуті автором повісті на перший план, є складовими елементами і філософії екзистенціалізму, підвалини якої закладалися в 19 столітті Е. – С. К'єркегором, М. Хайдеггером, Е. Гуссерлем. Існування людини в такій світоглядній концепції зводиться до «буття для смерті» в світі, який представляє «ніщо».

Думку про безглуздо влаштований світ автор повісті доводить шляхом навмисного порушення життєвих пропорцій, введення ірреальних подій і свідомого загострення найбільш негативних сторін і явищ об'єктивно існуючої дійсності. Яцків не ставить за мету точну афірмацію життєвої моделі, він робить її вихідним пунктом при зображенні свого бачення невпорядкованості і хаосу світу. Тому настільки умовний і абстрактний життєвий фон його повісті «Танець тіней», в якій відтворено безсилля людини перед всемогутньою непізнаною силою, що керується законом свободи і визначає долю індивіда.

Концепція особистості у Яцківа носить явно екзистенційний характер. Герої повісті знаходяться у замкненому колі, спроба розірвати його тільки ускладнює ситуацію. Думка про неминучість смерті естетично закріплюється у творі і на цій підставі санкціонується самовбивство. Світ у Яцківа дістає символічне оформлення у вигляді павутини, «яка в'яже людину, але зовсім нічого не дає, крім важкої праці» [3, 620]. Не маючи ідеї, яка б вела їх в житті, герої плывуть за течією не в змозі щось змінити і не бажаючи нічого змінювати. Звідси – повна відірваність від світу, повна безвихідь. Показуючи під таким кутом становище службовців, М. Яцків відтворює своє бачення світу, який уявляється йому абсолютним злом. Дирекція банку, яка хижо експлуатує своїх робітників, і представники «Надзірної ради», покликаної захищати права працюючих, виступають уособленням цього зла. Де від нього шукати порятунку герої твору не знають, а письменник не прагне відповісти на це питання, він не ставить за мету дати рецепт удосконалення буття. Відхід від дидактизму та ідейних настанов зближує М. Яцківа із Ф. Кафкою, А. Камю,

В. Хільдесхаймером, які в своїх творах проводили думку про непізнаність світу і неможливість його поліпшення.

Чуттєве сприйняття М. Яцківом світу, не віддаляє його від тем та ідейних принципів письменників-традиціоналістів. Феномен відчуження, наявний в повісті, є прикметою цілком реалістичного дискурсу.

Розглядаючи відчуження в соціально-економічному аспекті, можна стверджувати, що воно, безумовно, є наслідком певного роду процесів, пов'язаних із виробником і продуктом його діяльності. В період первинного накопичення капіталу є неминучим використання великої кількості дешевої робочої сили, труд якої не може забезпечити його власника необхідним життєвим мінімумом, що призводить до відчуження труда, і як вияв цього – «ненависть до його предмету, незацікавленість в його процесі» [4, 19]. В повісті «Танець тіней» знайшов втілення саме цей різновид відчуження. Капіталістичні інститути, які на початку нашого століття швидко поширювалися в Західній Україні, не давали очікуваного результату. «Установа росте як з води, – нарікають працівники, – обертає мільйонами, а ми крайні жебраки» [3, 600]. Робота, яка з одного боку дає можливість людині жити, а з іншого – потроху вбиває її щоденно, перетворюється в знаряддя відчуження і автор не шкодує засобів, щоб художньо його відтворити. Поневолюючий бік відчуження знаходить образне вираження у вигляді прислів'їв та порівнянь («Тягнув роботу, як кінь під батогами», «Взявся до праці і тягнув, ніби мав у ній втопити все горе», «Бив числа на актах, стукав, як кухар, що січе м'ясо», портретних характеристик персонажів («бліді обличчя», «глибокий задушливий кашель», «хворобливі рум'янці», «дряхлі, старечі голоси»), символізованих явищ, предметів та об'єктів зовнішнього світу («тіні серед тіней», двері у вигляді «тортурованих мучеників», мертва пташина у головах Даниша).

Свідомо згущуючи фарби, М. Яцків звертає увагу на той факт, що наслідком економічного відчуження є вирождження героїв. Шахрайство, крадіжки, підлість, зрада виступають способом порятунку, а, отже, і способом розв'язання об'єктивних протиріч. В такому художньому світі важкорозрізнявані характери й особистості персонажів,

тому що вони не зорієнтовані назовні, інтровертні. Весь їхній світ замикається у власній біді, на директорі і роботі, вони не бачать нічого навкрузи і не знають нічого про навколишній світ. Некладаючи себе, своєї душі ні в що, людина відчужується від світу, близьких і рідних людей. Цей реальний процес, властивий для даного суспільства. Таким чином, М. Яцків на прикладі однієї банківської установи продемонстрував руйнівний характер соціальних змін в суспільстві. Перехідний період, насамперед, а не приватна власність, як стверджували теоретики марксизму, посилює відчуження, так як воно ускладнюється відчуженням від соціальних очікувань. У країнах з високим рівнем економічного розвитку, де існує традиція і базис для демократизму, інститут приватної власності забезпечує індивіду гідне місце у суспільстві, тобто він є відносним засобом подолання відчуження, якщо трактувати останнє у дусі філософії екзистенціалізму, як категорію абсолютного характеру.

Світова практика довела неможливість глобального звільнення людей від всеможливих форм відчуження і самовідчуження, так як сам принцип світовлаштування виступає їх породжуючим началом. Разом з тим стала очевидною необхідність досить тривалого історичного періоду для реалізації процесу послаблення відчуження. В повісті М. Яцківа ми зіткнулися із ситуацією, коли демократичні свободи і система економічного панування знаходилися в зародковому стані, що призводило не тільки до відчуження праці, а й до повного розриву людини із світом. Показовим у цьому плані є образ експедитора Кліма Даниша. Герой шукає захисту від тієї безжальної машини, яка позбавляє особистість всього людського, пригнічує індивідуальність у своєму внутрішньому світі. Не знаходячи розради ні на роботі, ні дома, він годинами блукає вулицями безлюдного міста. Його дружина боляче спостерігає за тим, як «виснажлива праця забирає у неї дорогого приятеля, він мало служить їй, а вона зовсім залишена сама на себе» [3, 772]. Це призвело до того, що подружжя все більше оддалялися один від одного і в скорім часі вже «тижнями не обзивалися одно до одного» [3, 784].

Замикання у власному світі призводить до неврастенії, Даниша опановує манія, хворобливі галюцинації потьма-

рюють свідомість, його скрізь переслідує фантом «Народної сили». У зв'язку з цим слід згадати думку психоаналітика З. Фрейда, який деформацію психіки людини пов'язує із дією відчуження. В більш загальному плані він констатував: «Невроз замінює в наш час монастир, в який звичайно йшли всі ті, які розчаровувались в житті чи які відчували себе занадто слабкими для життя» [5, 61]. Де б не знаходився герой – вдома, на вулиці, в гостях – «Народна сила» понуро стояла перед його очима. Даниш став всюди оглядатися позад себе, «чи не слідкує за ним темний дух з «Народної сили», він почав боятися свого слова, людей, самотності і своїх думок» [3, 785]. Намагаючись втекти від цього жахливого привида, він знову і знову потрапляв в його цупкі обійми. «Стогорова потвора» раз по раз виникала перед його очима, то розбиваючи об мур голову його любшої доньки, то вішаючи на шибениці його дружину, а він не знав, куди має йти і як боронитися. В явищах навколишньої дійсності, у витворах своєї уяви, герой вбачає невидиму руку фатуму, який є всюдисущим. Відчуження переживається ним як стан залежності від зовнішніх, чужинних сил, тобто як стан несвободи. Людська душа, перебуваючи в полоні Хаосу прагне звільнення, та шлях до нього, вибраний героєм, – хибний, втечею від життя не можна досягти спасіння індивідуальності. Отже, весь трагізм героя полягає в тім, що відчуження, яке набрало крайніх форм загострення, не дозволяє знайти точки дотику із світом, а спроба подолання його з допомогою відмежування від дійсності – річ неможлива.

Жан-Поль Сартр і Альбер Камю, займаючись проблемами свободи і відчуження в житті людини, взаємовідношення людини і світу, сенсу життя, вказували на неминучість зіткнення свідомості відчуженої особистості з буттям, яке призводить до трагічної ситуації, тобто до відчуття безглуздості індивідуального та соціального життя, що в художній системі Яцківа реалізується у формі постійного балансування між реальним і незвичним, логікою і абсурдом. Вияви екзистенціального, естетського світовідчуття митця викликають проблему абсурду, але назвати його твір абсурдним не можна. Проти цього виступає «самовбивство», яке «на свій лад служить абсурду розв'язанням»

[6, 64]. В ряді есе А. Камю підкреслював, що розуміння людиною безглуздості свого існування і її свідомий виклик уготованій долі є сферою абсурду. Досліджуючи «Міф про Сізіфа», французький мислитель доходить висновку: «Сізіф – герой абсурду». Працівники банківської установи в повісті Яцківа, виконуючи таку ж як і Сізіф одноманітну і безрезультатну роботу, що не має кінця, стають героями абсурду тільки з моменту усвідомлення свого істинного становища. Такий момент пробудження – вища точка в сюжетно-фабульній лінії твору, але він не набуває тотального характеру. Тільки в окремих персонажів буття піднімається до рівня людяності. Скоропад – один із тих, хто після десятих років служби в «Народній силі» замислився над сенсом свого існування. Переглядаючи листи зі своїх повітів, він прочитав: «Іван Сміх і Феська Гедзь з Гуляй-поля розібрали хлів» [3, 591]. Прозрінням скривдженого долею є його саркастичний вигук, який ще більше підкреслює безвихідне становище героя: «Гей, ви всі! Чи знаєте до якого великого діла покликкала мене доля в службі народу? Викреслити розвалений хлів!» [3, 591]. В ці хвилини непотьмареної свідомості Скоропад розуміє, що не є людиною, а всього-навсього лише «нікчемним черв'яком». Так відбувається перехід із тваринного стану в людський і починається другий етап, етап пошуку. Абсурдний герой стає трагічним. В силу цієї обставини його характеризує насамперед подолання ситуації. Але розв'язки не настає. М. Яцків простежує відношення між «індивідуальною думкою і самовбивством» [6, 31]. Вирішення проблеми переходить в іншу площину, питання самовбивства стає філософським. Трактуючи М. Яцківа в плані екзистенціалізму, можна стверджувати, що вибір, покладений в основу творчого переживання дійсності – це повна відмова від підтримки абсурду. Життя – страждання український письменник замикає на ідеї смерті, виклик долі не кинуть, тоді як «Абсурд – це крайня напруга, яку він підтримує своїм самотнім зусиллям, тому що знає: своєю свідомістю і бунтом з дня на день він свідчить про свою єдину правду, якою є виклик» [6, 65].

Тяжіння до внутрішнього стану особистості, до стилістики страждання, відчаю, передсмертного стану фактично

вибудовує символіку відчуження, з якою пов'язаний розлад особистості, що стає улюбленою сферою дослідження письменників-модерністів, так як в цій формі можна найкраще вловити найпотаємнішу пульсацію думки. Представник польської модерни Ст. Пишибишевський з цього приводу писав у трактаті-оповіданні «Requiem Alternam»: «Життя відчуттів тонко організованого алкоголіка чи мономана, який страждає на маячню, дає можливість глибше й тонше судити про психологію епохи, ніж твори будь-якого великого письменника» [7, 54]. В повісті М. Яцківа неврастення – не винятковий, хворобливий стан персонажа, а, навпаки, нормальний. Вона дозволяє виявити найсокровенніші настрої та бажання. Свідченням цього є психологічно складний і багатогранний образ Олега Намирича, одного із організаторів протистояння між урядовцями та адміністрацією. Будучи, як підкреслює автор, в стані містичного страху, Немирич не тільки чує мову годинника про необхідність вмерти, але й по-своєму чує мову «глухої темної вулиці», «хмарної душноної ночі» і навіть «челюстей відчинених вікон». В його голові визрівають різні плани помсти – то він хоче підірвати «Народну силу», то підпалити, то має намір вбити Шуліковського, маска якого весь час привиджувалася йому. «Він пішов у куток і, коли висунувся, з другого кутка став перед ним Шуліковський. Немирич вихопив браунінг, вистрілював двічі і вибіг з реєстратури на подвір'я» [3, 749]. Це типовий нервовий розлад, викликаний настроєм протиріччя. За крупним планом першої видимої дійсності з допомогою незвичної психологічної матерії відкривається прихована друга дійсність, образи якої носять похмуро-безвихідний характер, вказуючи на недосконалість життя і фатальну не вирішеність його протиріч.

Вся повість М. Яцківа насичена неврастеніками, напівбожевільними і божевільними, духовними і фізичними потворами, що свідчить про аномальність світу. Автор художньо підкреслює абсурдність світовлаштування: «Місто Львів мудро улажене. В центрі були казарми, шпиталі, цвинтарі, за ними школи й академії, далі громадські парки, а палати мистецтв – за містом» [3, 584]. Тому-то в центрі міста і в центрі повісті з'являються «дівка з пе-

ре'язаним лицем, на якому вже не вистачає носа», «каліка з перев'язаною ногою», «хлоп з вмираючою дитиною на руках» і т. д., і т. д. З метою посилення естетичного ефекту потворності життя, яке розвивається за трансцендентними законами, письменник свідомо згущує фарби, вдаючись до гіперболізації життєвих явищ і власної фантазії.

Оперуючи в повісті багатим на фактичні події матеріалом, М. Яцків не прагне до об'єктивності і достовірності розповіді, інколи він доходить до повного розриву із життєвою правдою. Письменник створює свій надреальний світ, де діють незвичайні принципи мислення і де логіка людських відносин розвивається відповідно ірреальним законам. На перший план висувуються алогічні, ірраціональні сторони людської психіки. Не піддається логічному поясненню спосіб поліпшення матеріального становища, до якого вдається Хома Палій. Гра в карти на останні гроші, зати – на позичені, яка перетворилася в неперервну програшну серію і супроводжувалася шахрайством з боку товаришів – це вияв фактичної неможливості і логічної безглуздості абсолютного суб'єктивізму. Ніякою логікою не обумовлена поведінка Тарадая, який то декламує уривок з підручника зоології, незрозуміло для чого вивчений колись напам'ять, то з пафосом проголошує черговий беззмістовний монолог. Абсурдними виглядають виправдання селянина, який намагається пояснити, чому своєчасно не сплатив проценту:

« – Прошу пана директора, кобила мало лошатко сліпе, то годі було їхати і платити рату.

– Вам треба було внести рату вже три місяці тому, – сказав ліквідатор Максим Сафат.

– Та прошу пана радці, кобила мала лошатко сліпе та й годі» [3, 569].

Незвичайний діалог цілком відповідає поетиці письменника, в якій зображенню людини з вихолощеною психологією відводиться центральне місце. Характерним для художньої форми даного твору є логічна незавершеність сюжетних ліній, хаотичність епізодів, фрагментарність і ескізність, спонтанний перехід в думках і образах, відрубність в композиції. Прикладом анархізму в компо-

зиції, необумовленого якимись рамками і наперед заданими схемами, може бути велика кількість епізодичних діалогів, пунктирність сюжетних ліній, монотонні повторення, духовна розірваність персонажів, перевантаження розповіді песимістичними роздумами і натуралістичними елементами. Автор опускає в розповіді важливі мотивування, від чого вчинки героїв, явища і ситуації набувають зовнішньої необґрунтованості (незрозуміло, яким чином Шуліковський, живучи на квартирі у тітки Скоропада, досягає високого службового становища, як і незрозумілою є його раптова смерть). Відсутність вмотивованості цілком відповідає модерністському духу.

Обґрунтування може бути різним, але завдання митця довести повну рабську залежність людини від ворожого їй «світового закону» — нематеріальної, примхливої і безцільної сили.

Цілеспрямоване дистанціювання подій на таку відстань, де їх можна абстрагувати від дійсності, поставити незалежними від умов і часу, наділити персонажів містичними візіями, відповідає принципу, за яким художня рефлексія виникає «не над самим життям, але рефлексія над самою цією рефлексією» [2, 142]. При всій, на перший погляд, відірваності від реальності, твір українського письменника — інтерпретація реальності в своєрідній формі.

Література

1. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997. — 297 с.
2. Лосев А. Ф. Модернистская модель // Вестник МГУ. Сер. 9. — 1996. — № 1. — С. 136-149.
3. Яцків М. Муза на чорному коні. — К., 1989. — 228 с.
4. Михайлюк Т. С. Проблема отчуждения в рассказах И. Я. Франко // Вопросы литературы народов СССР. Вып. 5. — Киев — Одесса, 1979. — С. 36-48.
5. Фрейд З. О психоанализе. — М., 1911. — 182 с.
6. Камю А. Рассуждения об абсурде // Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки. — М., 1990. — С. 29-119.
7. Пишбишевский Ст. Requiem alternam/ Пер. В. Высоцкого. — М., 1907. — С. 51-102.

Ю. В. Тищенко

РОМАН «БІЛА ГВАРДІЯ» М. БУЛГАКОВА У КОНТЕКСТІ ІНШИХ ЛІТЕРАТУР

У сучасному зарубіжному літературознавстві існує поняття про «втрачене покоління», яким характеризуються типи героїв американських і західноєвропейських письменників (Е. Хемінгуей, У. Фолкнера, Дж. Дос Пассоса, Е. М. Ремарка та ін.), котрі відобразили у своїх творах трагічний досвід першої світової війни 1914-1918 років.

Ці письменники, побувавши на фронті, наділяли своїх героїв тими почуттями, переживаннями, які виражали їхнє особисте сприйняття війни, пов'язане з душевною кризою і втратою ідеалів добра, краси і любові.

Герої «втраченого покоління» майже не згадують про своє довоєнне минуле, про дитинство, дім, сім'ю, друзів. Опинившись у сімнадцять-вісімнадцять років на війні, вони були з коренем вирвані із рідного ґрунту. Вони не мали ні професії, ні роботи, вони ще не знали кохання. Вони ще не оволоділи тією справою, яка могла стати головною в їхньому житті. Війна навчила їх стріляти, вбивати, лихословити, розвинула в них інстинкт, який у потрібний момент змушував їх пригнутися до землі, щоб ще якийсь час залишитися серед живих. Із почуттів, які вони пізнали, найсильнішим було почуття страху смерті. Вони фактично були позбавлені свого минулого, та і в цьому минулому у них було тільки дитинство та юність, яка лише почалася. Війна заглушила їх пам'ять, їх почуття, їх розум, покалічила їхні душі. Адже «два года подряд стрелять из винтовки и метать гранаты — это нельзя сбросить с себя, как сбрасывают грязное белье» [1, 69].

Один із героїв роману Е. М. Ремарка «На західному фронті без змін» висловлює думку: «Война сделала нас никчемными людьми» [1, 69], яку підхоплює інший — головний герой цього твору: «Мы больше не молодежь. Мы уже не собираемся брать жизнь с бою. Мы беглецы. Мы бежим от самих себя. Нам было восемнадцать лет, и мы только еще начинали любить мир и жизнь; нам пришлось стрелять по ним. Первый же разорвавшийся снаряд попал

в наше серце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них. Мы верим в войну» [1, 69].

Тема історичних катастроф, війн, революцій розроблялася в творах російських і українських письменників – таких, як О.Толстой, М. Шолохов, К. Федін, М. Хвильовий, Б. Антоненко-Давидович, Б. Пастернак. Своєрідно вирішує цю проблему, як ми побачимо далі, М. Булгаков у романі «Біла гвардія», де автор зображує представників молодого покоління війни – юнкерів, яких чотири піхотні училища, що розвалилися в гуркоті солдатської стрілянини, викинули на вулиці – «искалеченных, только что окончивших гимназистов, только что начавших студентов, не детей и не взрослых, не военных и не штатских, а таких, как семнадцатилетний Николка Турбин» [2, т.1, 223].

Поставивши роман «Біла гвардія» в контекст світової літератури, простежимо, в чому полягає особливість осягнення проблеми «втраченого покоління» автором названого твору. З цією метою розглянемо ряд ключових міфологем – Рід–Дім–Дорога, які відіграють важливу роль в концепції людини і світу Е.Хемінгуея, Е. М. Ремарка, М. Хвильового і в художній системі М. Булгакова.

У романі Е.Хемінгуея «Прощай, зброе!» головні герої Фредерік Генрі і Кетрін Барклі жодного разу не згадують про дома, де вони виросли і де, можливо, залишилися їхні рідні. Автор жодного разу не називає будь-які предмети, які б натякали на тісний зв'язок героїв з сім'єю, з родом, означали (навіть у підтексті), що цей зв'язок не розірваний, що він є і герої пам'ятають про нього. Навпаки, уявлення, спогади героїв часто випадкові, принагідно поверхові. Лише раз промайне тоненька ниточка зв'язку одного із героїв зі старим, коли оповідач (він же головний герой) згадає, що вже давно не писав листів – але не додому, а в Штати, звідки він родом. І цей зв'язок, який ледь окреслився, готовий перерватися, оскільки Генрі так і не написав цього листа, тому що «знав, що нужно написать», але «столько времени откладывал это, что теперь писать было уже почти невозможно. Не о чем было писать» [3, т.2, 39]. Він відправив кілька листівок з назвою «Военная зона», «вычеркнув из текста все, кроме «я жив и здоров», втрати-

вши себе тим, що листівки «так скорее дойдут» і «очень понравятся в Америке – необычные и таинственные» [3, т.2, 39].

Там (у Штатах), залишився колишній, але інший, тепер уже чужий для нього світ, який він, якщо коли-небудь повернеться туди, все одно не зможе зрозуміти.

Втрата рідного дому, умови воєнного життя змушують героїв роману постійно переміщуватися, бути в дорозі. Тому для Хемінгуея, як і для багатьох інших, що писали про війну, однією із найважливіших є тема дороги. Рухаючись, наступаючи, війська італійської армії, в якій служить лейтенант Генрі; повільно відступаючи під дощем, організовано, похмуро і тихо, вулицями і по шосе проходять колони військ, їдуть забитими дорогами вантажівки, підводи, запряжені кіньми, мули, гармати, евакуюються шпиталі – і все зливається в одну велику широку колону, і здається, що не буде кінця її рухові. Генрі сам часто перебуває то в машині, то в поїзді, то в човні. Опис дороги чи подій, які відбуваються в дорозі, наявний майже в усіх розділах роману. Під час короткотермінової відпустки лейтенант об'їздив ледве не всю Італію: «Я был везде. В Милане, Флоренции, Риме, Неаполе, Вилла-Сан-Джовани, Мессине, Таормине» [3, т.2, 18], – розповідає він своєму другові Рінальді. Герої потрапляють в різні міста, готелі, шпиталі, на станції, знаходять нетривалий притулок у тимчасових кімнатах чужих будинків, вілл, в задимлених кафе, їдальнях, бараках. Тут вони зустрічаються і розлучаються, ведуть важливі розмови або базикають, опісля залишають ці місця, щоб більше не повернутися туди.

Виникає відчуття панічної втечі героя «Прощай, зброе!», котре підтверджується і в фабулі роману: після епізоду поранення Генрі їде його утеча з-під Капоретто, випадкове рятування від карабінерів, друга втеча через озеро до Швейцарії. У романі не зазначен момент, коли герой покидає дім, і в кінці твору він так і не знаходить його: шлях Генрі – це хаотичний рух по нескінченній прямій невідомо звідки й куди.

На думку одного із дослідників творчості Е. Хемінгуея І. Кашкіна, головні герої «Прощай, зброе!» представляють два типи людей – одні, кращі, гинуть (серед них Кетрін),

іншим судилося втратити все найдорожче (серед них Генрі) [4, 94]. І Фредерік Генрі це розуміє, уже тепер, коли Кетрін, кохана і жива, ще поруч з ним, передчуваючи неминучу для нього втрату: «когда люди столько мужества приносят в этот мир, мир должен убить их, чтобы сломить, и поэтому он их и убивает. Мир ломает каждого, и многие потом только крепче на изломе. Но тех, кто не хочет сломиться, он убивает. Он убивает самых добрых, и самых нежных, и самых храбрых без разбора» [3, т.2, 217].

Головний герой роману Хемінгуея проходить шлях, на якому він позбувається найдорожчого. Один за одним гинуть його товариші, страшна хвороба загрожує Рінальді, смерть забирає кохану жінку. Він один у чужій країні, на чужій для нього війні. У нього не залишається нічого для майбутнього: війна спустошила його.

Герой роману Е. М. Ремарка «На західному фронті без змін» дев'ятнадцятирічний Пауль Боймер на час двотижневої відпустки, здавалося б, знову знаходить свій дім, де його чекають мати, батько, сестра.

Наближаючись до свого міста, він проїздить потягом знайомі і рідні місця, де минула його юність і від споглядання яких починає щемити серце: станції, поливні поля, луги, селянські подвір'я, дороги, вулиці – за їх назвами із минулого постають образи, і все всередині тремтить; довгий ряд тополів – «видение, сотканное из света, тени и тоски» [1, 109], нарешті, перші будинки і саме місто.

І ось він вдома. Але поступово Пауль починає відчувати, що це уже якийсь чужий світ, у якому він, ніби турист, не знаходить собі місця. Зустрічається зі старими знайомими, намагається говорити з ними – і не розуміє їх. Вони, як йому здається, вимовляють не ті слова, ставлять питання про те, про що не можна запитувати, – «есть вещи, о которых не расскажешь» [1, 115]. Пережити не можна тортосити і вбирати у слова: «а вдруг оно встанет во весь свой исполинский рост», і потім з ним уже не справитися [1, 115-116]. І навіть ті люди, які уникали зайвих слів, змовчували, теж починають дратувати його: «одни расспрашивают, другие не хотят расспрашивать, и по их лицам видно, что они гордятся этим, зачастую они даже заявляют об этом вслух, с такой понимающей миной: дес-

кать, мы-то знаем, что об этом говорить нельзя. Они воображают, что они ужасно деликатные люди» [1, 117].

Раніше і сам Пауль жив достоту так, як вони, але тепер не може знайти з ними спільної мови. Між ними виникає провалля. Ці люди живуть своїми клопотами, намірами, бажаннями, якими жив би Пауль, якби не війна. Тепер він не може сприймати все так, як вони, не може жити в їхньому світі, він загубив себе в ньому.

Остання надія Пауля воскресити в собі колишні почуття, спробувати знову відчуття щастя, зануритися у старий світ – це його кімната, в якій він «жил до того, как стал солдатом» [1, 118]. Тут все збереглося по-старому: на стінах багато картинок (вирізки із журналів, малюнки), у кутку – «маленькая железная печка» (адже піч, яка дає тепло, – символ домашнього вогнища, центр Дому і світу, який колись був у Пауля). Нарешті, полиці з книгами, які герой так любив колись. Він намагається перенестися думками в минуле, повернути той час – «ведь оно (время – Ю. Т.) еще здесь, в этой комнате – стены сохранили его» [1, 119], перегортає зошити, читає окремі сторінки, щоб знову спізнати ті «тайные стремления», теж саме «ощущение страстного порыва», яке виникало в ньому, коли він підходив до своїх книг. І подумки він звертається сам до себе з мольбою про це, шукає відгук у своїй же душі. Але час усе змінив, колишнього Пауля більше нема. Він «потерял дорогу к прошлому, стал изгнанником». Усе довкола застигло у мовчанні: «грустный и какой-то посторонний, сижу я в своей комнате, и прошлое отворачивается от меня, как от осужденного» [1, 120]. «Все конечно», – такий його вирок самому собі. Для Пауля нема майбутнього. Повернувшись на фронт, він гине.

Як і зарубіжні письменники, але раніше за них, М. Хвильовий представив втрати «зайвих людей» – колишніх учасників воєн і революцій: вони залишилися без роду, без дому і часто навіть без дороги, бо вона для них «мертва» («Я (романтика)»). У комуналках, на чужих квартирах («Редактор Карк», «Кімната ч. 14») вони загубили надію, віру і любов. А в «зоні», своєрідній психующій («Санаторійна зона»), вони, розчарувавшись у всьому,

кінчають життя самогубством. Така доля тих, що спізнали несправедливість шляху до праведної мети.

Головні герої роману М. Булгакова «Біла гвардія», на відміну від героїв Е.Хемінгуея, Е. М. Ремарка, М. Хвильового, здійснюють ніби цілеспрямований рух по колу. Куди б вони не попадали, де б не опинилися, обов'язково повертаються додому: «...старший син, Алексей Васильевич Турбин, после тяжких походов, службы и бед вернулся на Украину в Город...» [2, т.1, 179]. Кожний день герої роману виходять із дому (служити чи воювати), щоб перегодя якийсь час знову повернутися туди. Тут їх джерела, їхнє коріння. Дім – це «рідне гніздо» Турбінних, їх дитинство, юність, і цілий світ – у цьому домі; це стійкий центр їхнього життя. Тут все починалося, в «семи пыльных и полных комнатах, вырастивших молодых Турбиных», де із роду в рід передаються шафи з кращими у світі книгами, «пахнувшими таинственным старинным шоколадом» [2, т.1, 181], бронзова лампа під абажуром, чорний настінний годинник у ідальні, меблі червоного оксамиту, золоті чашки, срібло, портрети. Предметний ряд світу Турбінних має свої сакральні центри: піч – материнський символ, лампа – батьківський, ікона Богоматері знаменує Цілісність, зв'язок земного та небесного. Речі, які оточують Турбінних, потерті, старі, рідні, є своєрідним еквівалентом, точніше, матеріальним знаком гармонійних людських стосунків, тих духовних цінностей, які, на думку Булгакова, є постійними, незмінними, вічними. Основний закон їх внутрішнього життя уподоблений значенню в домі пічки, що пашисть жаром, яка безсмертна, оскільки як «мудрая скала, в самое тяжелое время живительная и жаркая» [2, т.1, 180], уособлений образами Наташі Ростової, яка, як ми пам'ятаємо, була «умна сердцем», Капітанської Дочки з її вірністю і самовідданістю. Збереження любові і дружби в сім'ї як головної цінності заповідала мати, вмираючи і «цепляясь за руку Елены» (жест символічний – знак єдності і зв'язку поколінь), у словах: «Дружно... живите» [2, т.1, 181].

Однак і цьому непорушному порядку загрожує війна: «на севере воеет и воеет выюга», «и метет, и метет, и не перестает, и чем дальше, тем хуже», «восемнадцатый год ле-

тит к концу и день ото дня глядит все грознее и щетинестей» [2, т.1, 181].

У романі виявляються не тільки знаки цілісності, але і розпаду, які позначають початок краху епох, Дому, Роду: «Город разбухал, ширился, лез, как опара из горшка» [2, т.1, 220]. Розлад зачіпає не лише зовнішній світ, але і саму сім'ю: ганебно тікає від небезпеки чоловік Олени – Тальберг, залишаючи дружину; ваджко поранений і смертельно хворий Олексій Турбін.

Автор фіксує руйнування, яке почалося, символічними деталями: по будинку розсипаються білі осколки посуду – розбивається старовинний мамин «синий сервиз»: «по осколкам все бегали и ходили с хрустом взад и вперед» [2, т.1, 327]; випадково розбиває вікно Ніколка: звуки скла, яке падає і дзвенить, наповнюють будинок, у квартиру вривається холод і зяє велика дірка; плачуть за Олексієм Олена й Анюта, а Ніколка сидить, «расставив ноги ножницами» (ріжучий предмет, що виникає в асоціації автора, на нашу думку, також позначає розпад); на горіщі, над квартирою Ніколки, Мишлаєвський і Ларіосик наглухо забивають слухове вікно, «зловещим топором» з люттю заганяють «длинные, толстые гвозди с таким расчетом, чтобы они остриями вылезли наружу» [2, т.1, 377]; в паркані, який огорожує двір, появляється «широкая дыра на черную улицу» [2, т.1, 377], порушуючи цілісність і благоустрій.

І ось тривожний прогноз автора, в якому відчувається передчуття біди: «упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потускнеет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи. Мать сказала детям:

- Живите.

А им придется мучиться и умирать» [2, т.1, 181].

На відміну від «бездомных», «безродных» героїв Хемінгуея і Ремарка, дорога яких обривається, головні герої «Білої гвардії» все ж здобувають на своєму шляху Істину буття.

Підсвідомістю і свідомістю Олексія Турбіна оволодіває почуття любові до Юлії Рейс.

У романі не раз звучить ідея шляху героїв. Так, Олексій випадково зустріється біля будинку Юлії з Ніколкою,

який теж прийшов на побачення. «Ну, что ж, будем ходить» [2, т.1, 418], – скаже старший. Смысл цієї ідеї шляху лаконічний: любов – в найширшому значенні цього слова.

Олексій, як і Ніколка, вибирає дорогу любові, а не стежку війни. «Милитаристское», «офицерское» начало в структурі його особистості відіснене «врачебным». Олексій – лікар, він зайнятий конкретно справою допомогти хворому Русакову, живим почуттям кохання до жінки.

Слова автора про те, що «башни, тревоги и оружие человек воздвиг, сам того не зная, для одной лишь цели – охранять человеческий покой и очаг. Из-за него он воюет, и, в сущности говоря, ни из-за чего другого воевать ни в коем случае не следует» [2, т.1, 340], можна розцінювати як етап, який веде до розуміння героями головних життєвих цінностей, до набуття ними «точок опори», непорушних основ в істинному, живому спокої Дому і Вогнища, у спразі і силі Любові.

Література

1. Ремарк Э. М. На западном фронте без перемен // На западном фронте без перемен. Три товарища. – М., 1985. – С. 9-189.
2. Булгаков М. Белая гвардия // Собр. соч.: В 5 т. – М., 1989. – Т. 1. – С. 179-430.
3. Хемингуэй Э. Прощай, ружье! // Собр. соч.: В 4 т. – М., 1968. – т. 2. – С. 179-375.
4. Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. – М., 1966. – 296 с.

Богуслав Бакула

АВТОТЕМАТИЗМ У ПОЛЬСЬКОМУ ПІСЛЯВОЄННОМУ РОМАНІ

Таємниця заголовка, думаю, вміщається у терміні «автотематизм». Запровадив його, разом з паралельними термінами, такими, як «автотематична техніка». «автотематичні твори», критик Артур Сандауер після перелому 1956 року на визначення самозворотних, авторефлексних тенденцій, які проявилися в польській літературі ХХ століття, особливо в 30-х роках та після занепаду соцреалізму. Цей термін не є відомий в непольських словниках літератури й теоретично-літературних працях. Він описує особливе для польської літератури останніх кількох декад явище, що здається характерним завдяки своїй масовості. Загально автотематизм є наслідком багатьох складних процесів, що проходять в літературі, щонайменше з часу романтизму, і які пов'язані зі зростаючим впливом іронії, обмеженням фікції, яку в деякі періоди підсилювала домінуюча роль автора та зміни у структурі розповіді, коли деяку перевагу мали такі жанри як есе, щоденник. Суть автотематизму, трохи іронічно, виклав видатний польський критик Кароль Їжиковський, автор першого великого польського роману, написаного в цій перспективі під заголовком «Палуба» (1903). Їжиковський, демаскуючи міфи літератури та молодопольської критики, з часом склав щось в роді автокоментаря, який можна прийняти як попередню дефініцію явища, яке нас тут цікавить: «Маг організує десять спектаклів, використовує всі трюки – вкінці лишається йому ще один: показати свою майстерню, те, що за завісою. Це останній спектакль. І так є в літературі: критика закінчує». «Палуба» була першим, а заодно останнім романом Їжиковського, відповідно до дефініції, що «критика закінчує». Одночасно Їжиковський створив свого роду моду на так звану *верстатну, лабораторну* літературу, яку дехто з дослідників вважає синонімом автотематизму. В цьому ж напрямку працювали такі видатні письменники, як Бруно Шульц, С. І. Віткевич, В. Гомбрович. Їхня творчість супроводжувала подібні процеси,

які відбувалися в західних літературах (романи А. Жида, М. Унамуно, драми Л. Піранделло). Цей напрям розвитку, особливо роману, неймовірно підсилюється у Польщі після 1956 року, після занепаду сталінізму і запровадження майже необмеженої свободи експериментування за ціну мовчання письменників у справах політики. Так що автотематизм в польському романі – це результат змін, які проходили загально в світовій літературі, наслідок свободи експериментування та водночас результат високої свідомості опору проти такої літератури (культури), яка примушує творця виконувати утилітарні функції.

А зараз кілька слів про можливості теоретичного додаткового визначення автотематизму, пояснюючи його іншими термінами. У французькій критиці з часу *nouveau roman* функціонує термін «*le roman reflexif*» або «*recit abyme*», в зоні англосакської критики – «*practice of writing*» та в рамках постмодерністської рефлексії маємо такі терміни, як «*metafiction*», «*surfiction*», «*self-reflective novel*» і подібні. Усі названі терміни охоплюють такі ж самі явища, або подібні до тих, які представляв Їжиковський, а пізніше автор терміну та інспіратор дискусії на цю тему, яка у польській критиці продовжується з 1956 року донині, – Артур Сандауер.

Сандауер пише передусім про автотематичну техніку, яка проявляється наявністю в літературному творі висловів про писання цього ж твору. Іншими словами, темою твору, його предметним вмістом є процес писання. За Сандауером, в романі XX століття автотематична техніка функціонує за принципом включення самого автора, письменника чи його *porte parole* в сюжетну акцію. Цей автор зриває фікцію, іноді її демаскує, але перш за все ставить сам себе і свої креативні дії на одному плані з видуманими собою персонажами. Так було в «Тумані» Унамуно, «Палубі» Їжиковського, «Шести персонажах у пошуках автора» Піранделло. Інший спосіб поєднання фікції з автентичністю використав Жид у «Фальсифікаторах», де поєднав літературну вигадку з документом, що описує процес творення роману, так званий «Щоденник фальсифікаторів». Обидві автотематичні техніки стали досить популярними в польському романі після 1956 року, пере-

довсім метод Жида. Причому в значній мірі розширилось поле дискусії. Темою роману (драми, навіть вірша) не був виключно сам процес писання, але також у полі зору творця появились інші питання, які в загальному стосуються різноманітних ускладнень письменства, ідеї літератури та місця читача в системі цих ідей. Це не була ані вільна гра, ані забава, що веде до постмодерністської свідомості. Автотематизм виростав з серйозних основ ідеї, був зображенням свого роду драми літератури: вона не хотіла брехати про дійсність, тому воліла говорити про свої внутрішні проблеми і звідси виходити менш чи більш відважно у світ. Це спостереження дозволяє мені в книжці «Обличчя автотематизму» (1991) говорити про нього як про своє-рідну естетику *implicite*, тобто якусь ідею літератури, вписану в структуру твору, отже іноді у формі програми, де майже завжди появлялася думка про автономію мистецтва та незалежність духа й інтелекту письменника. Автотематизм виростає з романтичних та *fin-de-siecle* традицій культу мистецтва, з романтичної іронії, з обов'язку неприставання письменника на натиски різних ідеологічних та економічних велетнів, які його узалежнювали, а іноді прямо таки нищили. Виростає також зі свідомості, що основною вартістю літератури є свобода. Та коли ж вона не була можлива в польських умовах і письменник відчував постійний тягар цензури, то в такій ситуації не писав що хотів, але писав про те (використовуючи мову обдуманих алюзій), чого не може писати, визначав загальні умови цього негативізму і так контактувався з читачем. Читач, в свою чергу, прекрасно розумів в чому суть коду Езопа, та загально – положення літератури, яка одержала право формального експерименту, але обмежено її свободу тематичного вибору. Отже автотематизм – це своєрідна естетика *implicite*, а заодно творча техніка, тому що цю естетику вписано в здійснюваний задум роману, роману про писання роману.

Ідею роману як теорії роману, чи більше – літератури, сформульовано в працях теоретиків французької *nouveau roman*. У польській науковій критиці, передовсім в працях визначного теоретика М. Гловінського, одержала вона формулу «роман методологією роману». Польський

дослідник показав проблему автотематизму як проблему творення всередині роману метамовних структур, а навіть квазітеоретичних. Найважливіші справи розіграються, на думку Гловінського, на площині метамови, отже перетворив він питання автотематизму в загальну проблему літературного метатексту. Цей напрямок думання призводив до пошуків у романі явища так званої *сильвічності* (з латини *silva* грім, ліс речей), тобто розпаду традиційної структури роману під впливом есе, щоденника, квазіщоденника, сценічного діалогу чи поетичної прози (Кусневич, Бучковський), а також інтертекстуальності. Тут ми можемо виділити кілька концепцій автотематизму: психологічну (центральна роль творчого процесу), метатекстову (опис предметного вмісту твору в творі), інтертекстуальну (діалогування гетерогенних текстів в просторі роману), вкінці естетичну (моя преференція автотематизм як естетика *implicite*), яка добачає у творі, крім демонстрування творчого процесу, також його концепцію ідеї і роль автора та читача (*споживача*). Естетика *implicite* роману: 1) представляє естетичну свідомість твору, 2) експонує естетичні переживання зв'язані з творчою та читачкою дією, 3) приймає виразну аксіологічну перспективу, 4) визначає основні цілі творчих діянь, за які береться письменник. 5) має виразно індивідуалізуючий та авторський характер, що персоналізує світ вартості твору.

Після 1956 року раптове збільшення кількості творів, що схилилися до автотематизму в різних формах, було наслідком не менш раптового відвернення польських письменників від реалістичної літератури та естетики. Незважаючи на постулати критики, яка домагається від письменників великого епічного роману, в якому можна показати складний досвід народу, роману-ріки, епосу, творці рішуче пішли в напрямку експерименту, мета літератури, наголошування самосвідомості. Роман ставав записом суб'єктивних вражень, чернеткою, незакінченим проектом, в половині есе, в половині визнанням. Реалізм функціонував лише в якійсь кількості творів репортажсько-побутового характеру, але тоді з припискою «малий» (малий реалізм) і був окресленням до певної міри знецінюючим. Ясним було, що польський роман виразно спрямовується в сторону метафікції та розрахункового ав-

тотематизму. Отже, якщо коли-небудь мав появитися оцей великий сучасний роман, в якому зображали б досвід колективу після війни, втрату незалежності, раптові суспільні зміни після сталінізму, то стало зрозумілим, що може бути ним лише роман одночасно автотематичний, героєм якого буде письменник, який змагається зі словом і дійсністю, показаний на фоні політичних, культурних процесів в соціалістичній Польщі, і рівночасно такий, що цей соціалізм не сприймав (антидоктриналізм).

Явище автотематизму в післявоєнному романі появлялося хвилями. Різнилися вони дуже виразно способом введення творчої проблематики в інтелектуальний, культурний і політичний контексти, а також деякою модою, якщо йдеться про застосування формальних рішень. Окрім письменників, які є авторами одного чи двох автотематичних романів, що є свого роду підсумком даного етапу їхньої творчості, в польській літературі є письменники, які складають цикли таких творів, поєднують в них шукання ідеальної форми роману з літературною полемікою та автобіографією. До таких письменників необхідно зарахувати видатного експериментатора в галузі історичного роману Т. Парницького та Казимира Брандуса, Леона Гомоліцького, Леопольда Бучковського, Єжи Анджеєвського, а також Тадеуша Конвіцького.

Першим визначним романом представленого виду був твір В. Маха «Гори над Чорним морем» (1961). Мабуть, зацікавить він українського читача, тому що автор поряд з іншими сюжетними лініями вводить також розрахункову сюжетну лінію, яка стосується польсько-українського конфлікту під час II світової війни, яка є частиною біографії головного героя, водночас письменника і, треба здогадатися, також автора. Роман Маха – це передусім розрахунок з утопією соцреалізму та оманю, які схвалювала частина письменників, пробуючи зробити з нього паначею на всі хвороби літератури ХХ століття. Це також розповідь про неможливість написати досконалий твір, не лише з прямих, політичних причин, але й тому, що найбільш містка естетика не в силі поєднати усі протиріччя світу, тому-то література в цій перспективі є передовсім поразкою, а шойно пізніше – уроком пізнання. Мах дав початок знаменитій лінії розвитку автотематично-

го роману, беручи в якійсь мірі за зразок «Фальсифікаторів» Жида і новий французький роман. До свого твору він ввів фіктивний щоденник, розбив традиційну розповідь, ввів поліфонічне багатоголосся жанрів та ідей. Його роман, в тій же мірі соліпсичний, що й політичний, є спробою поєднання протилежних стихій і таким способом визначає поняття автотематизму, який закривається формулою *coincidentia oppositorum* (єдність протиріч). Цим шляхом пішов Єжи Анджеєвський, даючи два видатні автотематичні романи – «Апеляція» і «Miazga» («Гамуз»), які визнаються великими творчими досягненнями. Особливо «Гамуз» є спробою історичного, суспільного, художнього синтезу. Спробою невдалою, «великою руїною», тому що в нинішній прозі великі можуть бути лише руїни великого реалізму.

І «Гамуз», розповідь про розторошене історією суспільство, про дегенеративних артистів, мерзотних політиків, про безсилового, не без хиб та комізму (*сміховинності*), письменника, вкладає в формулу роману-щоденника, який розпадається, дослівно є такою руїною. Цей роман – це поразка Анджеєвського, останнього польського письменника, який спробував безнадійним зусиллям повторити епопею. Очевидно, результатом міг бути лише сатиричний роман, роман про поляків 50-70-х років. «Гамуз» з'явився в підпіллі у 1979 році, що також має чимале значення, бо засвідчує детермінацію (рішучість) письменника, та ту, що автотематизм, тобто серйозна дискусія про мистецтво і роль письменника, за умов комунізму мусив виявитися політичним явищем (немов власним запереченням), бо ж стосувався, як я вже сказав, проблеми волі. У цьому ж напрямку розвивалась творчість Т. Конвіцького, К. Брандиса, В. Ворошильського, які писали автобіографічно-автотематичні твори й друкували їх в підпільному обігу, так як відносилися до найживіших і спірних справ літератури, національного духу, обов'язків письменника.

Інша течія автотематичного роману – це експериментаторська течія, в принципі збута натаків щодо суспільно-політичних проблем. Тут письменника цікавить передовсім його творча лабораторія і загадки слова, компо-

зиції, форми, таємниця таланту чи генія. Назвати треба цікаві ідеї Л. Бучковського та Т. Парніцького. Бучковський зробив з роману струмінь свідомості, повністю розбиваючи традиційну структуру розповіді та голосів персонажів, так що читач змушений реконструювати цей світ і увійти з ним у суперечку після здійснення таких не легких процедур. Основою цього експерименту була впевненість письменника в повному розпаді після II світової війни всілякої ієрархії: моральної, суспільної, естетичної. Бучковський хоче показати сучасну нам дійсність як світ спровокованого хаосу, що є смертельною загрозою тотожності людини і культури. Інакше-Парніцький, який заступив роман безкінечними (нескінченними) діалогами персонажів дійсних, історичних, вдуманих ним, вкрадених у інших письменників, врешті-решт себе самого, умноженого в серії двійників.

Письменник застосовує евристичний автотематизм, його персонажі доходять до теоретичних та історичних висновків методом дискусій та постановки питань. Такий роман перетворюється у велике, статичне диспутатське (від слова диспут) видовище. Цей вид автотематизму схвалений постмодерністською критикою як рафінований і такий, що передбачає великі інтелектуальні надії.

Чергове обличчя романного автотематизму експонує передовсім автобіографію письменника, тим самим, з даного читачеві твору чинить елемент у творчому ланцюгу, який чимось відрізняється, або просто є літописним записом письменницької біографії. Тут особливо вирізняється цикл Т. Конвіцького («Календар і клепсидра», «Сходи й заходи місяця», «Вечірні зорі»), відомий роман В. Ворошильського «Література», М. Б'ялошевського «Розкуж».

Автотематизм близький розумінню літератури молодшими постмодерністськими письменниками, такими як Г. Мусял, М. Слик, Д. Бітнер. Весь час належить до основного наділення польського творця, якому необхідно пройти цю школу соліпсизму, щоб далі дійти до проблем, які виходять за межі його особистого досвіду, поза саму літературу. Здається мені, що автотематичний роман є важливим елементом, який поєднує в польській літературі модернізм з постмодернізмом. Його основні формальні риси: багатоступеневість висловів, багатожанровість, металітера-

турність, автобіографічність, полемічність, іронія не старіються. Навпаки, сьогодні, позбавлені політичного таврування, стають інструментами вільного плавання письменника по цілому просторі літератури, служать навігаційними інструментами в дійсності, може легший в смислі морального вибору, але такій, яка ставить все більші інтелектуальні вимоги як письменникові, так і читачеві. Тому перед автотематизмом, незалежно від того, як його розумітимемо, бачу цікаве майбутнє. Він бо є формулою в міру безпечного, тому що спертого на реальний досвід (біографію) і власне бачення художнього слова, переходу крізь лабіринт сучасної культури.

В. І. Сподарець

СОВІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ

(про «химерну» прозу Григора Тютюнника)

Степан Секремент з оповідання Гр.Тютюнника «Кізонька» на п'ятдесят сьомому році життя розійшовся з жінкою. Подія, можна сказати, банальна, проте схилиє до вельми важливих висновків.

Степан Силевич Радчич на прозвище Секремент, зрештою, й непоганий чоловік. Працьовитий, майстер неабиякий, за що й поважають його односельці. «Я хати вкрий умію так, що ніхто так не вкриє, – не без гордості, заслуженої, трудової говорить він приїжджому рибалці. – Кружева всякі виріжу – на веранду, на гребінь, на ринвах теж. Не хата стоїть, а мадістка. Мою роботу здалеку впізнаєш» [2, 287]. Та й заробляє Степан непогано. «Гроші є ...А що? Покрити хату зараз дві, а як велика, то й дві з половиною сотні коштує» [2, 287]. Жити б та бути, а от немає життя.

Письменник не ідеалізує героя. Непоганий він чоловік. то так, але сіренький. Спримітизувала його одноманітностіца буденщина. Може, й жінку те одвернуло. Давно живуть вони за інерцією, вже й пристосувались до неї,

кожен на свій лад: Дарка зраджує чоловіку наліво й направо, а Степан навіть зиск з того має, є нагода потішити своє самолюбство, хоч зрідка згадуючи давно і назавше втрачене почуття гідності і самоповаги. «...Степан, випивши після сварки, подобришавши, розм'якнувши, гордий зі своєї влади над жінкою, виголошував їй прощення – урочисто, велично, як султан якийсь.

– Живи! – тицькав пальцем перед себе і трохи вгору, широко водив рукою з боку в бік, ніби показував неозорі свої маєтності, – і в хаті й поза хатою ... Живи! Тільки... Щоб була мені шовкова! Щоб глухо мені було, як ... як у танку. – (У війну Степан ремонтував підбиті танки). – Щоб я більше не чув отого й не бачив! – І лиса от потилиці до лоба Степанова голова блищала від лампочки під стелею, як у справжнього султанчика без чалми ...» [2, 286].

Але є й таке в натурі цього запрацьованого, затурканого життям чоловіка, чому не один з благоденствующих сучасників наших міг би широко позаздрити. Він не втратив здатність любити. Епізод з рибалкою і покликаний на цьому наголосити.

Приїхав якийсь рибалка, можливо, з отієї, втомленої пустими буднями міської інтелігенції, приїхав розвіятись, відпочити. До нього й пристав Степан, аби перебути, допомагаючи в рибальській справі, йому й звіряє свою зболену душу, розповідаючи, що і як... Кожна деталь, кожна інтонація цього характерного діалогу на вагу чистого золота правди.

«Рибалка приїжджий ледь посміхнувся до багаття, непомітно, делікатно посміхнувся.

– Любите ви її» [2, 287].

Скільки співчуття у тому «любите ви її!» Не до Степана, звісно, до себе, обділеного цим почуттям, про що свідчить наступний штрих. Ось як реагує рибалка на сповідь нічного співбесідника.

«Рибалці було шкода дядька, хотілося йому якось допомогти, і він сказав:

– А ви знаєте що? Ви пошукайте в ній щось таке... Ну, як би вам сказати... Погане в ній щось знайдіть. Пригадайте, приміром, якийсь недолік за нею. У всіх людей вони є. Ну там, як вона ходить, їсть, позіхає, сміється,

чхає... Щось таке. Рису якусь негативну. Це підніме вас над нею, дасть вам перевагу, і тоді вам буде легше» [2, 287].

Що ж штовхнуло нашого рибалку на таку, з дозволу сказати, дружню пораду? Очевидно, абсолютна відсутність ось цього, істинно людського почуття — почуття любові, яке, можливо, і є родовою ознакою людини, що вирізняє її з-поміж усього іншого світу живої природи.

« — Немає в неї нічого поганого! — сказав Степан швидко, не думаючи, і очі йому блиснули при вогні» [2, 287]. (Підкреслення наше. — В. С.).

Отже, і працьовитий, і душа в нього добра, і любити він здатен, а от глибоко нещасний у цьому світі. Вдома він як чужий, та й на роботі не краще, про що свідчить наступна сцена.

«А якось на шостий чи сьомий день прискочив до річки на велосипеді хлопчина, Ванько, син Дарчиної сестри. Взимку Ванько ходив до школи, а влітку підробляв у колгоспі — бігав кур'єром зранку до вечора. Ванько поздоровкався захекано, видно, крутив швидко.

— Хух! Насилу знайшов вас, дя!

Степан саме куховарив у вихідному своєму капелюсі, бо сонце припікало в лисину. Коли забачив Ванька, у грудях солодко щемнуло: «Прислала кликати ...» — і спитав, устаючи назустріч племінникові:

— Що, Ванько, дядька шукати потурили?

— Угу, — труснув чубчиком Ванько і усміхнувся до дядька.

— Казали, дя, голова, щоб ви йшли вже, бо гараж, кажуть, пора перекивати: залізо нове привезли.

Степан насупив брови.

— А більше ніхто нічого не казав?

— Ні, дя ...

Степан одвернувся до річки і довго дивився туди. Потім, не обертаючись до Ванька, сказав:

— Передай голові, що не прийду.

— Чого, дя?

— Того, що ... раз вони зі мною так, то і я з ними так.

— Хто, дя? — не зрозумів Ванько.

— Усі вкупі. Я їм там для роботи тільки й нужен... був. Тепер хай оті приїжджі вкривають» [2, 288].

Згадуються мимоволі оті трафарети, що їх і тепер деколи можна зустріти в держустановах. Здоровенними літерами написано: «Поздравляем с днем рождения!», поруч — грайливі зайчики з квіточками, а нижче щілина, куди при нагоді можна підставити прізвище чергового іменинника. Але за клопотами часто про те забувають, і висять оті трафарети нікими свідками відчуження. Як сказав поет, з іншого, правда, приводу: «Висохла річка — назва лишилась...».

Людська байдужість заганяє Степана в глухий кут, руйнує останні зв'язки зі світом, але він не полишає надії, інстинктивно чіпляючись за його уламки. Розлучившись з дружиною, придбав собі «хавіру» «разом з мишами, лелечим гніздом з лелеками і квітами-гайстрами попідвіконню».

« — Живу як бог! — хвалиться Степан. — Аби тільки не миші: лисину лоскочать уночі!

Він тепер тільки так і говорить з людьми — кепкуючи з себе... » [2, 292].

З людьми він, як і вони з ним, а от світ природи — то остання надія.

«З лелеками він гомонів краще, ніж з людьми, і не вихвалювався. Гув до них ласкаво, а вони дивились на нього згори вниз, не клакали дзьобами, вони звикли до баби Ганни» [2, 293]. (Підкреслення наше. — В. С.).

Пригадується Достоевський: людині треба, щоб у неї завжди було, куди можна піти. Куди ж Степану піти-подітись? З людьми вирішено. Численним прохачам, навіть з інших сіл, у яких до Степана єдина справа — аби хату вкрив, відповідає: «Доки не проведу своїх лелек у вирій, не візьмусь ані за холодну воду! Мені лелек доглядати треба» [2, 292]. Але лелеки його не приймають: «дивились на нього згори вниз, не клакали дзьобами...».

Діється щось незбагненно — (принаймні для Степана) страшне, неприродне, від чого сама природа відвертається в своєму нерозумінні й неприйнятті. Але пік трагедії далі.

Поминувши Дарку, дружину Степанову, з приводу якої теж виникає чимало невтішних думок і переживань, бо не така вона вже й негативна, як може видатися на перший

погляд, треба лише її зрозуміти, прочитати її трагедію, звернімося все ж до Стехи-Жирафи, яка й станцювала оту «кізоньку», що нею названо оповідання. Назва ж бо, як фокус – вбирає промені переживань в пучок основної ідеї.

Що ж то за Стеха? Вона з отих, що ними так втішалися ми десь з початків радклади, і про яких наш великий поет захоплено написав: «Дим-димок од машин, мов дівочі літа ...».

Збулося.

«Працювала вона трактористкою ще з дівок, ще відтоді, як виорювали в полі бомби та міни. Жила Стеха сама і робила все сама. Приміром, прийде на стан, коли жнива колгоспні вже впорано: «Хлопці, у кого комбайн гуляє? Свое змолотити треба». – «Поїхали, тітко!» – «Нащо ти мені здався. Я й сама змолочу». – Сідає за кермо, заводить комбайн – і погнала. Змолотить, приправить комбайн на місце: «Спасибі... Там у тебе люфт великий був, педаль аж падає. То я відрегулювала». Косити, в'язати, дрова рубати, погірб викопати й викласти його цеглою – все вміла Стеха, мовчки, вправно, по-мужицькому» [2, 293].

Усе є, крім жінки, у цій жінці, але інстинкт жіночості ще не вмер, їй хочеться щастя, хоч трішки ... Після того жахливого танцю «затулила обличчя долонями й пішла геть.

Удома вона присіла до столу й заплакала вголос:

– Ще й баскалється він, бач! Та нагодований був би, та доглянутий. Кої тобі мороки ще треба! Ходить, як та мара, туманіє за тією... прости господи! Думаєш, ти мені нужен? Не нужен ти мені... Мені хоч би дух чоловічий у хату, хоч би цигарку хто скупив у цих стінах» [2, 294]. Їй і не втямки, бідній, що для чоловіка вона давно вже не жінка, а так-собі, товариш по роботі, не більше.

Повернімося ж до самого танцю, цієї вражаючої, чи не найстрашнішої у нашій літературі сцени. «Стеха підняла над головою руку, заломила її долонею вгору, другою взялася в бік, повела ліктиком сюди-туди і пішла на носках, погойдуючись у стані ... Плаття шовкове, аж ніяк не до лиця підтоптаній жінці, шелесь-шелесь по гострих колінах, зубик залізний од світла з вікон блись-блись... Вона й справді була схожа чимось на козу, що стала на задні копитця, ще й усміхалася якимось по-козинячому ...

– Гоп, Стехо, гоп! – Степан двигнув одною ногою в коліні, ударив у долоні. – Гоп, гоп! – Хлібина випала йому з-під пахви, упала в пилюгу. Він того не помітив.

– Ходімо, Стьопо!.. – Стеха кинула танцювати, взяла Степана за плече.

– Нет! – сказав Степан і перестав бити в долоні. Йому навіть смішно стало, що отако вони клеїли тільки що дурня посеред вулиці, і він п'яньенько зареготів» [2, 294].

То не танець, а крик душі: і Стешиної, що у відчаї творить щось жалюгідно-неймовірне, і письменника, якому болить, може, більше, ніж самій Стесі, оскільки він усе розуміє. Дійсно, «з любові та муки народжується письменник».

Який же висновок? Печальний: життя, що перетворює трудягу-селянина, людину досить тонкої душевної організації в покидька і п'яничку («секремент»! – любимо словечко героя), а жінку – у Стеху-Жирафу – трагічно несправедливе. Це життя без майбутнього.

Дана письменником картина українського світу буквально шокувала приспане демагогічним міфом про «світле майбутнє» сумління вдумливого читача. Це оповідання, як і інші твори Гр.Тютюнника, про кризовий стан селянської цивілізації, коли під загрозою опинилось саме її існування [1, 187].

Література

1. Нарівська. В. Д. Національний характер в українській прозі 50-70 років ХХ століття. – Дніпропетровськ, 1994. – 202 с.
2. Тютюнник Григор. «Кізонька» /Твори: В 2-х т. – К., 1984. – Т. 1 – С. 285-295.

ПОЕТИКА КОМПОЗИЦІЇ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО «НАЛИВАЙКО»

Обсяг самого поняття «композиція» такий широкий, хоч це недопустимо для терміна, що годі викласти всі існуючі літературознавчі версії. Визначення композиції в словниках та літературознавчих посібниках відображають різні точки зору на поняття «композиція» художнього твору. Іноді під композицією розуміють побудову твору, розміщення його складових частин, порядок викладу подій як один із основних художніх засобів, за допомогою якого письменник характеризує діючих осіб і зображує коло життєвих явищ. Часто композицію ототожнюють з іншими категоріями теорії літератури — сюжетом, фабулою і навіть з системою образів. І поза увагою залишається вираження певних ідей, якому підпорядковуються всі образи і засоби їх взаємозв'язку.

Другий тип визначень пов'язує композицію саме з єдністю думки в художньо-літературному творі, яка й зумовлює взаємозв'язки образів, явищ і подій, їх згрупування в єдине ціле. Так, на думку О. Полякова, окремі образи поза цілим, поза їх взаємовідносинами не можуть виражати головної ідеї твору, сюжет також не охоплює структури літературного твору, а лише входить в неї, як один з елементів, а «формою вираження відношень образів, їх злиття в картину і є композиція художнього твору» [5, 6]. В. М. Лесин описував цю категорію аналогічно: «Композиція, чи архітектоніка літературного твору — це його побудова, зумовлена ідеєю та життєвим матеріалом, розміщення всіх його складових частин» [4, 4]. «На практиці ж архітектоніка розбиралась як співвідношення частин, розділів, епізодів і, таким чином, вужче поняття, ніж композиція. Інші теоретики доводять, що композиція і архітектоніка не одне й те ж, композиція як поняття ширше архітектоніки. Вона передбачає органічне включення в будову книги розвитку дійових осіб, тобто сюже-

ту, прямого вираження авторської позиції, системи й співвідношення не лише частин, а й образів» [5, 53]. Не слід забувати й слова О. М. Толстого, який стверджував, що композиція — це перш за все визначення центру, центру зору художника. Отже, позиція автора, зміна точок зору теж одна зі сторін композиції твору. На думку деяких літературознавців, одиницею композиції, або її компонентом, є такий елемент, такий «ривок» твору, в межах якого зберігається одна певна форма, точніше — один спосіб або ракурс літературного зображення — наприклад, динамічна оповідь, статистичний опис (характеристика), діалог, репліка, монологи, внутрішні монологи, ліричні відступи тощо. Так, зокрема, визначені одиниці композиції в роботах І. О. Виноградова, Л. І. Тимофєєва, В. Кайзера. Простіші одиниці композиції об'єднуються у складніші і крупні компоненти. Однак основний зміст композиції реалізується не в окремих елементах, а в їх взаємодії. Все це робить визначення композиції досить багатозначним і розпливчастим.

У даній роботі композиція твору розглядається, виходячи з думки О. О. Потебні про те, що «художній твір є синтезом трьох моментів (зовнішньої форми, внутрішньої форми і змісту)» [6, 35] як складна, пронизана багатосторонніми зв'язками, єдність цілого ряду компонентів. Немає незмістовних, другорядних елементів композиції. Л. Толстой писав, що у справжньому художньому творі не можна виїняти жодного віршованого рядка, жодної сцени... із свого місця і поставити в інше, не порушивши значення всього твору... Усі компоненти композиції знаходяться у внутрішньому взаємозв'язку, взаємопроникненні [3, 371-374].

Складно в одній роботі, підпорядкованій конкретному твору сучасного митця, охопити всі компоненти композиції. Саме тому рух роздумів про специфіку роману «Наливайко» М. Вінграновського зумовлений власною методикою, спрямованою на осмислення саме взаємодіючих елементів композиції, які створюють єдине ідейно-художнє полотно твору. З цією метою складена спеціальна таблиця, яка дає візуальне уявлення про диференціацію цілого на частини і принципи їх монтажу й злутування в

єдність, гармонійну спілку окремих елементів (Див. таблицю).

В основі архітекτονіки роману Миколи Віграновського, як показує спеціальне його дослідження, лежить принцип симетричної композиції, в якій окремі компоненти наділені доцентровою енергією, організовані за строгим порядком, що має свій внутрішній лад у розташуванні елементів і їх тяжінні один до одного.

Роман складається з п'яти розділів, які не мають заголовків і маркуються словами «Розділ перший», «Розділ другий» тощо.

У центрі — розділ третій: він і за розмірами, і за вагомістю, і за роллю в розповіді вельми важливий, а навколо нього групуються два по два інші розділи. Кожен з них має по кілька чималих за обсягом суброзділів. Так, у першому розділі можна нарахувати три підрозділи, у другому — чотири, у третьому — вісімнадцять, у четвертому — одинадцять, у п'ятому — п'ятнадцять.

Кожна з цих композиційних одиниць характеризується чіткою структурованістю, в основі якої чи то розгортання однієї із сюжетних ліній (Бій під П'яткою — в другому розділі, приїзд князя Василя Острозького — в третьому розділі тощо), чи то винесення в центр подій життя, особистої історії одного із персонажів роману (Петро Жбур — у третьому розділі, Тиміш Вихорець — у четвертому).

Часто топографічні характеристики, введення місця подій (монастир, табір, Могильов, Слуцьк, Очаків, Соломниця) мають конкретну прив'язку до персонажів. Так виникають мікрочастинки розділу. Ці суброзділи в свою чергу розпадаються на ще менші, позначені графічними відступами в тексті. Вони в свою чергу часто нагадують коротку ремарку в два-п'ять друкованих рядків або невеликий стислий опис перебігу подій, який об'єднує попередній розділ та наступний і, водночас, ніби відокремлює їх, акцентує увагу читача на зміні плану розповіді.

Роман починається з опису події, яка об'єднує перший і третій розділи — це бій Наливайка з Жолкевським на березі Дністра в кінці літа 1595 року, через рік після початку повстанського руху. Розвиток подій затримує експозиція, введена в твір у вигляді триступеневої ретроспекції: повернення в минулу зиму, коли Наливайко сватався до

Галі Горошко; в юність Северина, пов'язану з Острозькою академією та службою Василю Острозькому; та всього того, що відбувалося до бою під П'яткою.

У другому розділі автор закінчує опис цього вирішального для формування характеру героя бою. І наступний епізод — конфлікт з Янушем Острозьким, в якому Северин Наливайко відстоює право українського народу на віру і волю та підняття з цією метою повстання. Саме цей момент у розвитку сюжету можна вважати зав'язкою роману, яка вже чітко окреслює основний конфлікт твору і дає уявлення про те, як саме доля героя змінюється. Адже зав'язка — той епізод у розвитку сюжету, коли доля героя змінюється, наступає принциповий поворот у його внутрішній історії.

Розділ третій починається коротким повідомленням про те, що після року повстанських блукань по Поділля та Угорщині Наливайко прийшов на Дністр. Тут він одразу дає бій двом своїм запеклим ворогам — татарському хану Газі-Гірею та польському головнокомандуючому Жолкевському — і дістає перемогу. Поступово на перший план розповіді виступає Петро Жбур, який і є центральним персонажем кількох наступних субпідрозділів. Мова йде про те, як Жбур відбиває у татар поїзд посла польського короля Збігнева Ясельського й арабської принцеси Хабіджи. Здавалося, на перший погляд, вечір з Ясельським має несподівано конфліктний кінець. Отримавшись після небезпеки, невдячний посол дає рятівникам-козакам відчуття свою зверхність і зневагу до них, принижує Петра Жбура, чим глибоко вражає всю сотню. Петро Жбур знаходить у степу ще кілька годин тому пихатого і самовпевненого, а тепер переляканого і розгубленого Ясельського, який намагається врятуватися втечею, і забирає Хабіджу. У подорожі Петра з Хабіджею можна умовно виділити такі підрозділи: переправа через Дністер, у луші, у монастирі. Таким чином, місце дії служить своєрідним диференціюючим елементом у структурі тексту цього розділу.

В останньому дізнаємося, що Гусятин спалено, а Галя Горошко — наречена Наливайка — знаходиться в цьому ж монастирі. В уста мудрої ігумені вкладено найболючіше для наливайківців питання про Січ, яке до цього вголос

ще не було висловлено. До цього композиційного посилю автор повертається через кілька підрозділів, розповідаючи про коло в таборі Наливайка, яке закінчилося спочатку трагічним розривом між Северином і його військом.

Подальший перебіг подій — і коло в таборі Наливайка, і приїзд князя Василя Острозького та Дем'яна, і повернення війська — оформлено окремими підрозділами. Тим часом автор не забуває про інших персонажів твору, і в центрі наступного суброзділу вже не Наливайко, а Тиміш Вихорець. Але Северин зовсім ненадовго виходить з поля зору (ця закономірність простежується в компонованні всіх підрозділів), бо вже наступний суброзділ — це оповідь про те, як Наливайко вирішує їхати миритися з січовиками. Після вінчання з Галею в степу в похідній церкві Наливайко з військом знову в дорозі. Хронологічно, до речі, відіграє принципову роль як у структурі роману, так і в філософському його наповненні.

У четвертому розділі сюжетна лінія не менше напружена і насичена несподіваними перипетіями. Так, Газі-Гірей, завчасно повернувшись з походу, спостерігає напад запорожців на Очаків. Жінки, визволені запорожцями, вирушають пішки через степи додому. Наливайка, який поїхав миритися на Січ, запорожці не простили і, поклавши у домовину, кинули в Базавлук. Ледве живий Северин потрапляє до Газі-Гірея і несподівано в особі хана-посла, хана-філософа і мислителя знаходить не ворога, а друга. Повертаючись від нього, Наливайко випадково натрапляє на блукаючих в степу жінок, визволених запорожцями. Уже в наступному підрозділі Наливайко знову в дії — постає на чолі свого війська. І два ворожі табори — Жолкевського і Наливайка — стоять один проти одного. Жолкевський збирається йти на Молдавію, а Северин Наливайко заснувати свою республіку між Бугом і Дністром.

А поки що автор затримує розвиток подій, вдаючись до ретардації дії, даючи вражаючу картину переправи наливайківців, обтяжених обозом з жінками та дітьми, через засніжений Буг. Жолкевський «зійшов з брацлавської стіни, сів на коня і повелів повертати військо назад, — в Молдову, за Дністер». У нього вистачило благородства не напасти в цю мить на повстанців.

П'ятий розділ починається як своєрідний роздум Жолкевського про рух повстанців взагалі та про військо наливайківців. З підрозділу, який побудований як внутрішній монолог Жолкевського і є ретроспекцією зимових подій, постає зимовий шлях Наливайка на Білорусію, під час якого він рятує військо від Жолкевського, від голоду та морозів. Слуцьк, Могильов, Бихів — така топографія походу наливайківців, яка теж відбита в організації тексту на підрозділи і, нарешті, — Річиці, де Наливайко дізнається про наміри луцького єпископа Кирила Терлецького та володимирського Іпатія Потія схрестити православ'я з католицизмом. Повстанці вирушають в Україну і на Водохреща прибувають в Острог. Якщо умовно пронумерувати наступні суброзділи, то дев'ятий — це, перш за все, острожани, народ, десятий — наливайківці, а одинадцятий — їх злиття, єдність рідних рук, слів і душ. Наливайко після довгої розлуки нарешті зустрічається з Галею. Короткочасність їхнього щастя підкреслює те, що описові особистого плану життя Северина відведено всього чотирнадцять друкованих рядків тексту та ремарка в три рядки.

Наступний підрозділ містить дуже важливий в ідейно-художньому плані діалог Наливайка з князем Василем Острозьким. Князь намагається врятувати Северина від ворогів, які оточили повстанців з усіх боків: з заходу — Януш Острозький, з півночі — Радзивіл і Ходкевич, зі сходу — Кирик Ружинський і Струс. Северин розуміє небезпечність свого становища, але коли знову піднімається питання про об'єднання з запорожцями, амбіції беруть гору над здоровим глуздом. Северина чекає ще один удар — гусятинський пан-панежник убив його батька. Це остаточно відштовхує Наливайка від панівної верстви та робить його ще запеклішим ворогом і короля, і всіх панежників. Наступні події, включаючи фінал роману, описані з точки зору Станіслава Жолкевського. Невдале об'єднання з Шаулою та Лободою приносить повстанцям поразку за поразкою: зраджено Наливайка, гине й об'єднане військо, значною мірою знищивши саме себе.

Це своєрідний пуант твору, в якому органічно сходяться всі сюжетні лінії, зв'язуються у тугий вузол кульмінація й розв'язка та епілог. Ця вражаюча сцена зради та за-

гібелі війська займає всього сторінку друкованого тексту і є яскравим прикладом надзвичайної концентрації змісту, динамічності оповіді, яка характерна для всього твору.

Як засіб глибшого розкриття характерів героїв та розгортання сюжету Микола Вінграновський майстерно використовує діалоги. Вони завжди змістовні, вартісні в ідейно-художньому плані. Так, привертає увагу діалог Северина Наливайка з Янушем Острозьким у другому розділі. Розгорнуті репліки Януша Острозького чергуються з короткими, односкладними, уривчастими відповідями Наливайка, що яскраво передає внутрішнє напруження героя, його небажання вступати в розмову. Але змушений відповідати, він говорить різко і запально, відверто висловлюючи своє тверде переконання: «А я, приміром, не хочу вішатись на вашій вірі. У мене віра своя, і на ній вішатись мені не треба. По-моєму, мусить бути так: хто хоче — нехай вірить у що хоче. Хто хай не вірить...» [1, № 1, 35]. На подальші дошкульні просторікування та звинувачення Наливайко відповідає вже ударом шаблі.

У полотно роману органічно вплітаються і драматичні, і трагічні, і ліричні, і комічні діалоги. Яскравим прикладом є характер розмови Петра Жбура і Сашка Шостака, який уперше здалеку побачив верблюда: «— Та не бійся, Сашко. Це такі коні, — сказав Петро.

— Які там у чорта коні, коли гадюки!

— Кажу тобі — коні. От зараз побачиш. І з горбами. Горбаті коні. І плюються.

— Хто плюється?

— Та вони ж!

— Пане гетьмане, скажіть ви, бо я Петра знаю — йому все смішки ...» [1, № 1, 10].

У мові козаків, не перенасиченій історизмами, професійними та просторічними словами, зустрічаються й зменшувальні, пестливі форми слів. Часто ніжність поєднується з грубуватістю. Ось як звертається Петро Жбур до арабської принцеси: «Хабіджа, малесенька, — голосом пана Ясельського ніжно сказав Петро. — Тепер, будь що буде, а я від тебе не здихаюсь!» [1, № 1, 52]. Деякі з діалогів переростають у широкі історичні екскурси, як скажімо, в розмові євнуха Назара та Наливайкового джури Семена

Оливки: «— То що ви за військо? — спитав євнух. — І хто ви, пане Оливко, сам? — Коли вже питаєте, пане Назаре, то почну я не з одноруких, а трохи з ранішого часу. Ми — наше військо, гетьман, полковники і старшина, і князь острозький, що нині приїхав до нас у гості, всі ми є українці...» [1, № 1, 52]. І далі йде змістовний, послідовний монолог-роздум про Русь-Україну, який може належати тільки освіченій людині. В розмові з'ясовується, що про давнину своєї землі Семен знає і від старших дідів, і тому, що сам був псаломщиком церкви Святого Миколая і вчився в Острозькій академії. Індивідуалізована мова героїв, монологи, діалоги і полілоги є важливим елементом у структурі тексту, як і характерологічним проникненням у сутність людини і мотиви її поведінки.

Якщо Наливайко, звертаючись до війська, говорить: «Панове», то столітній полковник Шаула вживає звертання «Хлопчики!». Епізод, в якому описується коло в таборі, містить діалог з реплік Северина, звернених до війська, та реплік, які належать то окремим козакам, то війську в цілому. Така побудова діалогу і його навантаженість у композиційному динамізмі зберігається і в епізоді на Січі, коли Наливайко звертається до запорожців. З уст принцеси Хабіджі не злітає жодного слова, крім «цінь», яке вимовляється з різними інтонаціями, в різному темпі, залежно від обставин. Китаєць У Пу весь час говорить «цур тобі, пек», а негритянки вигукують: «Слава, проклятий, слава!» — звісно, не зовсім розуміючи значення цих слів.

Автор супроводжує репліки влучними і яскравими ремарками щодо ситуації мовлення, настрою мовця, манери говорити, як те маємо в уривку розмови Северина з Петром Жбуrom:

«— Я, Северин, бачив сьогодні Галю...

Вода в Наливайковій пригоршні завмерла й важкими краплями западала під ноги. Не підводячи голови, охриплим враз голосом Наливайко спитав:

— Де бачив? Коли?

— Сьогодні вдосвіта, вранці. За Дніпром. У монастирі.

Наливайко відкинув від рук ворону свою голову й тихо подивився на Петра. Від такого Наливайкового погляду Петро на мить розгубився і злякався й, ніби рятуючи Северина, заговорив швиденько, як лише міг:

— Вона не постриглась. Вона ще не постриглась [1, № 1, 68].

Вартий уваги і ряд слів, які вживаються у тексті в значенні «говорити»: **казати, забалакати, проказати, проголосити, шепотіти, прошелестіти, видихнути, прошамкотіти, милерити, переминати губами, мугикнути, чуркнути, кричати, гарикнути, прикрикнути, закричати на все горло, гаркнути, заволати, вигукнути, засипіти, вишкірити зуби, визвірितись, ревти, застріляти камінцями, закидати словами, зіскочило з язика, молоти, верескнути, запищати, пискнути, хрипіти, прогудіти, буркнути, загучати, відрубати тощо.** Ряд відзначається образністю і великим діапазоном відтінків значення слова.

Серед позафабульних елементів у романі виділяються портретні характеристики. В експозиції персонажів вони справді ваговиті. Лише деякі з них можна назвати розгорнутими. Як от цей уривок: «Наливайко ще раз глянув на військo, на сотників, на столітнього свого полковника Матвія Шаулу, що вирядився на коло, як на свято. У білій, за коліна, з тонкого лляного полотна, шитий заполоччю сорочці, у м'якеньких, з козячої шкіри чоботах, з новим у руці акацієвим ратищем, Матвій Шаула сидів на капловухому, як і сам, сонному віслучку і переводив голубі божі очі з козаків на коней, а з коней на козаків» [1, № 1, 74]. У Шаули низький, як у джмеля, голос, він хрестить Наливайка «покрученими, як горіхові стручки, пальцями» [1, № 1, 74]. Але більшість портретів — стислі, протягом твору вони доповнюються окремими виразними штрихами, які поступово вивершають загальне уявлення про зовнішність героя. Так, поступово читач дізнається, що молодий сотник Петро Жбур — довгорукий і довгоногий, «костистий». У нього чорні вуса і горбатий ніс, а розмовляючи, він посвистує діркою від зуба. До цієї деталі автор весь час повертається, ніби підкреслюючи, що Петро ніколи не забуває, що того зуба вибив польський шляхтич Збігнев Ясельський. Петро носить м'які чоботи з добре вичиненої волової шкіри, на його поясі дерев'яні, обшиті шкірою, піхви для шабел, бо він б'ється двома, на голові смушева шапка. А, скажімо, Яків Шийка носить «руді і засмикану овечу шапку», яку навіть одного разу міняє на білу чалму, яка йому видалася показнішою. Коли

мова заходить про цього козака, то спочатку з'являється його руда шапка (або руда пофарбована голова), потім «іржава очеретяна шия» (або «подерев'яніла шия», або «довга шия»), а потім «кістляві плечі». Через надшерблений передній зуб слова із Якова «вискакують, як камінці». Типовими деталями зовнішності всіх козаків є голена голова з оселедцем, вуса, полотняна сорочка, шапка, чоботи (в кожного, залежно від уподобань, з різної шкіри), шабля при боці. «Лук прив'язували до сідла, як і тороки, де ховали ложку, пістолі, охайно складену білу сорочку... про всяк випадок, на смерть, як, може, уб'ють» [1, № 1, 37]. У кожного козака з собою був кисет з тютюном, кресало і трут.

Уперше представляючи польського шляхтича Збігнева Ясельського, який виконував посольську місію в Стамбулі, Микола Вінграновський вибудував за допомогою портрета такий образ героя: «Двері роззолоченої карети розчинилися, і з них вистромилися жовті, з загнутими до гори носками турецькі чобітки. Над чобітками лопотнули сині поли дорогого кунтуша, і біле, як білий глиняний малай, обличчя, нерівно й хапко дихаючи, вилізло з карети... Під важкими, як волоття проса, вусами нижня, покусана губа пана Ясельського трохи підтанцьовувала. На легкій його літній ягнячій шапці біле соколине перо з'їхало набік ніби його хтось шойно дер...» [1, № 1, 41]. Важливі характеристичні деталі, на яких ґрунтується історія цієї людини: у білих руках Ясельського лише хустинка або гаманець, палички для рису або келих з вином, а коли він узявся сам поганяти коней, то власною нагайкою обплів собі шию і мало не вмер від жаху, подумавши, що це татарський аркан. Згодом довідуємось, що й справді в степ залетів не сокіл і пан Ясельський — чужинець у степу.

Деякі портрети виписані автором з неприхованою симпатією, яка виражається, приміром, в зменшувальних формах слів, особливому доборі епітетів: «дрібне личко», «сірі губки», «горіхові долоньки», цей «дідусь з трьома срібними волосинами на підборідді» — китаєць У Пу — носить халат, капчики, гостроверху шапку — деталі одягу, які говорять не лише про зовнішність, але й про особливості світовідчуття і національні прикмети. Один з описів

зовнішності автор вводить у текст від імені самого персонажа. В домі Острозьких висять поряд два портрети — князя Василя і його батька Костянтина Острозького. Розглядаючи свій, який ще пах фарбою, і батьків портрети, князь Василь помічає, «що він викапаний батько. Ті ж самі темні волові очі, кістлявий, ніби тесаний сокирою ніс, сумна, осіння, сива з вусами борода, і лиш характер не той, не батьків» [1, № 12, 27].

З окремих виразних штрихів, тонко вплетених, у тексті вимальовуються і жіночі портрети. Найвиразніший з них — Галі Горошко. Це дівчина з невеликими карими очима, «темнавиими молодими губами», «рівеньким, як срібна рибка», тонким носиком, білими, «як білий клаптичок снігу», вушками, що виглядають із-під коси [1, 59]. Портрет нареченої Наливайка був би неповним, якби не було опису вбрання дівчини. Галя одягнена в «червону плахту і білу з намистом сорочку». Опис зовнішності Галі цілком відповідає традиційним уявленням про красу української дівчини. Портрет арабської принцеси Хабіджи ще скупіший, але схоплює найголовніше: «завинена в темно-жовтий мінливий шовк, на його (Ясельського) білих руках з'явилася чи то лялька, чи то жінка», «ступні у Хабіджі й справді були маленькі і взуті у золоті сандалі» [1, № 1, 47], «по її обличчю видно було й насправді, що вона не з татарок і не туркеней... І коли Петро нахилився над нею з мисочкою — на нього глянули дві продовгуваті чорні квіточки» [1, №1, 48].

Микола Вінграновський — великий майстер художньої деталі і використовує її в створенні портретів дійових осіб роману. Як рефрен супроводжує Якова Шийку згадка про його «очеретяну шию», Петра Жбура — про свистячу дірку від зуба, князя Василя — про холодні руки та вовчу шубу, Жолкевського — про малинову брошку, а Наливайка — про білу сорочку. Але ніщо так не прояснює зовнішній вигляд і внутрішній стан людини, як вираз її очей. Зі сторінок роману на читача дивляться сірі зимові очі Януша Острозького, короткозорі доні Камулео, «зелені, як бите товчене скло», Коношевича, солоні, «незмінні, як у вовка, золоті при місяці» Петра Жбура, карі закохані Сашка Шостака, «голубі, божі очі» Шаули, дівочі Микошинсько-

го, пасльонові Газі-Гірея, прикипілі, засніжені очі Жолкевського.

Мінливі погляди стають прекрасною ілюстрацією почуттів персонажів. У реченнях іменник «очі» часто виконує роль підмета: очі дзвеніли від радості; очі стримали лише на одного; очі почали розширюватись і кругліти; очі сміялися; виглядали чорненькі очі; очиці діржали Петра; очі клято горіли; сірі зелені... очі пішли на плинучу воду; очі посмутніли; посміливішали. Надзвичайно скупий портрет Северина Наливайка стає завершеним і психологічно обґрунтованим, якщо дослідити лише цей цитатний ряд: «вогкі з морозу очі враз посухшали й взялися темним вогнем», «очі його взялися морозом», «на очі полізли сльози», «Северінові очі були тихо-спокійні», «темно-горіхові очі Наливайка стали як на морозі терен — вони зробилися чорно-сині, і з них... дихнуло інеем», «тверді і швидкі, як завжди перед походом, Наливайкові очі».

Упродовж трьох перших розділів М. Вінграновський не приділяє значної уваги портретизації Наливайка і лише в четвертому розділі, коли той потрапляє до Газі-Гірея, дається детальніший опис його зовнішності: «... на зеленій тахіт нерухомо лежав одного з ним (Газі-Гіреем) віку (30 років), чорнявий, з литою шиєю чоловік. Білий козацький кунтуш і темно-вишнєві чоботи видовжували його і так вигинисте тіло». «Газі-Гірей розглядав Наливайкового лоба, його маленькі вуха, з тремтливими ніздрями ніс, темнаві губи і чорні над ними, середньої довжини вуса» [1, № 11, с. 35]. Пальці у Наливайка «були прямі, тонкі і гнучкі, як на картинах у стародавніх китайців, а самі кисті довгі, широкі й такі ж тонкі, ніби народжені для боріння і шаблі» [1, № 11, 44]. Так кількома штрихами і фразами, виразними деталями дуже лаконічно автор створює живі індивідуалізовані портрети, навіть якщо вони належать персонажам, роль яких у творі обмежена.

Та портретом і його роллю як позафабульного елемента не вичерпується композиційний простір роману. Природа — одна з найактивніших «дійових осіб» і прози, і поезії М. Вінграновського. Про це цікаво писав Є. Гуцало, підкреслюючи, що «в прозі Миколи Вінграновського людина й земля, світ людини і світ природи — невіддільні,

вони щільно змикаються, становлячи цілісну сутність. Світ природи існує не поза сприйманням людини, а тільки в її свідомості, цей світ олюднений, живий, він начебто наділений своєю загадковою душею, своєю специфічною свідомістю» [2, 3]. В цьому ще раз переконуємося, читаючи роман «Наливайко». Пейзаж у творі не лише тло, на якому розгортаються події, хоча і ця функція йому властива, а й виразник цілої гами почуттів і всіх емоційних станів персонажів.

Переляканий і розгублений Ясельський, тікаючи, блукає в степу: «М'якою, теплою, пахучою в невидимих квітах рікою безгомінним дрімотним степом текла темна тиша. Боком-боком, ніби крадучись з чорної між зорями хмари, над степом став грізно виходити жовтий, в сірих гудзах місяць. Ввесь він з хмари іще й не вийшов, та білим, холодним вогнем встиг з-за горбів підпалити Дністер... З Дністра рушив на степ. Підпалив і степ. Все заграло, замерехтіло, спалахнуло срібними язиками, запереливалось: злякались і наче пригнулись кущі, стрепенулася і засвітилася кожна в степу бадилінка, камінь, корч і яроч... Білим морозяним полум'ям зайнялася й карета... Карета опинилася на такому якраз місці, куди цей божевільний місяць бив своїм світом сторчма... Тепер панові заховатись в степу було ніде, хіба що провалитись крізь землю і заховатись у землі...» [1, № 1, 51]. Степ чужий, ворожий для польського шляхтича, навіть дзвін, який був голосом надії і спасіння, ніби його поглинув степ, зникає.

Козачки, залишившись самі в степу, не відчувають себе такими безпомічними, як пан Ясельський. Докія Горошко знає писані й неписані закони степу, відчуває його тепле, а не вороже дихання навіть у дощ і вітер. Степ дає притулок і їй, і цілій валці жінок та дітей, які швидше бояться ворожих людей в степу, аніж стихій самого степу. Для козаків Степ – рідна домівка, вони живуть з ним у повній гармонії, це їх стихія. Недаремно Наливайко в скрутну хвилину думає про степ: «...в дикім степу – спасіння» [1, № 11, 99].

Незатишно відчувають себе Петро і Хабіджа, Куріпочка у пущі, бо «Хабіджа виросла в пустелі, а Куріпочка – у степу. І там, і там, де не повернешся – вода!» [1, № 11, 55].

Загадка Степу хвилює й отця Дем'яна: «Що ж це за сила і таємниця ховалась у нім, коли так до нього тягло племена і народи? Що – воля, розкутість, далечина?...» [1, № 11, 84].

Степ – багатолікий, він різний влітку, восени, взимку; вранці він не такий, як вдень, інакший на заході сонця, зовсім інший вночі. Він різний як у об'єктивному відображенні, так і в суб'єктивному сприйнятті різних людей. Степові пейзажі Вінграновського, доносячи конкретні почуття та переживання, надії, розгортаються в пластичний образ Степу, який відіграє важливу ідейно-художню функцію, бо стає символом вічності буття, прообразом земного космосу, де все має жити за божими законами, і одночасно символом волі, розкутості духу, безмежної краси і широти душі українського народу.

Чи є люди господарями Степу, чи Степ їх володар? Степ у М. Вінграновського густо населений звіриною і птаством, що не стільки показує неабияку обізнаність автора в природничих питаннях, а швидше підводить до думки, що постійними мешканцями, справжніми господарями степу є саме орли та яструби, пискотливі стрижики та ластівки, кабани, олені та тури і навіть всюдисущі ховрашки. Люди – лише непосидючі гості на цій землі. Пророчим щодо цього є опис табору Наливайка: «А голубий туман і сиві від вогнищ дими, що слалися над возами, наметами, людьми і кіньми, підпливали під табір і ніби відривали його від землі, підіймали в небо, і табір, ледь погойдуючись, пухкою сизою хмарою висів між землею й небом... Візьмись раптом де вітер, думав Петро, і подми – понесе його куди вітрові буде завгодно» [1, № 1, 63].

Думка Петра Жбура вслід за авторською лінею далі в часі і зупиняється, жахнувшись: невже настане час, коли не буде «на Україні ні Наливайка, ні його війська – гололи з солоним іменем «козаки». Лишиться все хіба що в споминах ярів та байраків, шипшин та могил, та в сухих посвиствах сумних ховрашків...» [1, № 1, 63].

Історичні відступи автора в романі найчастіше вкладені в уста його персонажів. Автор, як правило, дотримується цього композиційного принципу, аби, ніби прожектором, освітити події й історії людей, з ними пов'язаними. В першому розділі розкута оповідь про історію та традиції

Січі ведеться за святковою вечерею ділом Максимом, у другому розділі – родовід Острозьких введений у текст як роздуми про віру, спомини князя Василя перед портретами предків. Ще кілька монологів, що переходять у розгорнуті історичні екскурси, є в третьому розділі. Дивлячись на своє військо, «Наливайко думав: хто ще мав таке військо, яке мав сьогодні він?... Та хто з його війська знав, проти кого вони повстали? Ніхто з них не міг собі й уявити, що Польща – це найобширніша в Європі країна...» [1, № 1, 69-70]. І далі йде стислий загальний огляд економічного і політичного стану Польщі на той час. Автор непомітно перехоплює ініціативу у веденні мовної партії Наливайка і заглядає далеко вперед – у майбутнє, недосяжне Наливайкові, коли через п'ятдесят років прийде Богдан Хмельницький і продовжить його справу.

Наступна історична довідка – це майже ода Степу як символу волі, за яку боровся Северин Наливайко. Ця частина тексту, оформлена як невластива пряма мова отця Дем'яна, становить огляд історії Степу від кімерійського періоду до часів, коли в Степ повернулись слов'яни [1, № 1, 84-85]. Логічним продовженням цього своєрідного підручника історії є талановита «лекція», яку читає євнуху Назару Семен Оливка. Його відповідь на питання: «Що ви за військо?» вилилася в розповідь про історію Руси-України, її боротьбу з татаро-монголами та Польщею, Литвою, про міжусобиці між князями та народження наливайківського руху. Ця розповідь є частиною діалогу [1, № 1, 108-109]. У четвертому розділі, коли місцем подій стає Базавлуцька Січ, автор дає коротку довідку з історії Хортиці та розповідає про перенесення столиці Січі на острів Базавлук [1, № 2, 21-24].

Ці вставні епізоди є органічною частиною тексту, не переобтяжують, а збагачують його, роблять більш змістовним, інформаційно насиченим, не руйнуючи художньої самоцінності твору. Переосмислена минувшина в романі М. Вінграновського проєктується на сучасність. Автора хвилюють не лише проблеми українського відродження, а національне в загальнолюдському аспекті. З молитви хана Газі-Гірея: «Господи, скільки ми вже тягли і корчили Україну! Молюсь тобі, мій Аллах, і думаю, а коли не про-

ститься нам усе, що ми робимо з цієї землею, і колись, не дай Боже! – хтось отак само, як ми Україну, обдере, пожене й розжене по чужих землях і нас? І ми, розпорошені, понівечені й озлоблені духом, будемо жити поміж чужими людьми, наче той народ-сирота, і плакати та проситись до себе додому, в Крим, а там, на нашому місці і замість нас, будуть сидіти вже інші люди...» [1, №2, 19].

Та все це ознаки зовнішньої композиції, якою не обмежується автор роману. Посутню роль відіграє внутрішня композиція, заснована на продуманій взаємодії часово-просторових відношень у тексті.

Дія у романі відбувається протягом року – з кінця серпня 1595 року до середини травня 1596 року. Події першого розділу роману розгортаються на березі Дністра серпневим ранком 1596 року. Перебіг подій затримує ретроспекція, повертаючи на рік назад у різдвяний Гусятин. Наступного дня Наливайко повертається до Острога і ввечері за наказом князя Василя змушений вирушати до П'ятки, бій під якою відбувається вночі. «Січа кипіла до ранку» [1, 34]. Острог зустрічав військо Януша як переможців, але через годину «призахідне вишневе сонце» освітло розбите Янушеве військо. Це Наливайко підняв повстання.

Загальний фоновий час об'єднує третій розділ з першим. На зміну літньому дню на березі Дністра приходить вечір та ніч, протягом яких Наливайко не бере прямої участі в подіях. Ранок та день наступної доби освітлює події в таборі Наливайка. Це передусім – коло, після якого Наливайко залишається один на один з нічтю та самотністю. Вночі приїздить князь Василь та отець Дем'ян, який вранці повертає військо до табору. В цей день Наливайко готується зі своїм військом виступати до Білорусії, попередньо замирившись з Січчю. Обвінчатися з Галею йому доводиться опівночі. Отже, події найбільшого за обсягом третього розділу охоплюють дві доби.

Очаків та Січ – місце денних подій четвертого розділу. Дзвоном на вечірню позначено час, коли Наливайка кинули в Базавлук. Світанок наступного дня та ще чотири дні Северин проведе в Палаці Газі-Гірея. Ввечері четвертого дня – вже в степу, вдосвіта він з товаришами зустріне Жбурову сотню. Далі йде зміна місця подій. Ніч. Табір

Жолкевського, який спостерігає за станом наливайківців, розбитим під стінами Брацлави в степу. Вранці йде перший сніг. Наливайко, перейшовши Буг, вирушає в Білорусію.

Розвиток дії п'ятого розділу, основний фоновий час якого — рання весна 1596 року, затриманий ретроспекцією зимового шляху повстанців у Білорусію через Луцьк, Слуцьк, Могильов, Бихов, Річиці. На Водохреща Наливайко вже в Острозі. Святковий день і ніч в Дем'яновій хаті, а вранці в замку князя Острозького він дізнається про смерть батька. Час у фіналі роману не конкретизований і надзвичайно ущільнений. Бій під Білою Церквою, бій на Росі вранці. Ніч, коли йде укріплення табору повстанців в урочищі Солониці, а вранці — останній бій з Жолкевським.

Аналіз хронотопу показує, що головний персонаж знаходиться переважно у відкритому просторі, його стихія — степ, широчінь. Закритий простір, здається, теж не ворожий Северинові: він виглядає гармонійно в Гусятині в теплій, затишній хаті Горошків; потім — у степу, у його власному наметі; в палаці Газі-Гірея, де його тепло приймає господар, в домі князя Василя, який симпатизує Северинові. Але в закритому просторі Наливайко знаходиться короткі проміжки часу. Найбільш зловісною в цьому плані деталлю є домовина, в яку його живого поклали заporожці.

Спостереження за розподілом подій протягом доби показує, що ранок і день — це час, коли Северин бере активну участь у подіях. Ранок завжди несе успіх, просвітлення. Вперше Северин постає вночі на Різдво, коли він сватає Галю, але ця світла радісна ніч затьмарена наступною — бій під П'яткою. Цей бій ляже тяжким гріхом на душу Наливайка. Вдруге — самотнім й ображеним у драматичну ніч після кола. Вранці військо повернеться, і Северин знову відчує себе щасливим. Наступної ночі відбулося вінчання Северина і Галі; їх свідками було ціле військо, здавалось, їх благословив сам Степ, але за миттю щастя — знову розлука. Так чергування дня і ночі стає для Наливайка чергою втрат і здобутків. У п'ятому розділі доля остаточно зраджує Северина: один ранок

приносить йому звістку про смерть батька, інший — розгром повстання.

Історичний час і філософський конкретизуються в художньому їх переломленні відповідно до подій вітчизняної історії і головних її діячів.

Важливу композиційну роль у творі має групування зображуваних автором образів — персонажів. Крім Северина Наливайка, навколо якого концентруються події, в романі діє ще кілька відомих історичних постатей. Найбільш помітні з них: князь Василь Острозький та його син Януш Острозький, польський головнокомандуючий Станіслав Жолкевський, хан Газі-Гірей, гетьмани Криштофор Косинський та Петро Коношевич, полковники Матвій Шаула та Григорій Лобода. Згідно фабули роману кожен з них так чи інакше виявляє своє ставлення до Наливайка.

Князь Василь бачить у ньому єдиний порятunek православної та незалежної України і ставиться до нього з батьківською теплотою, перший простягає руку навіть після того, як Наливайко рубанув шаблею його сина Януша. В ньому князь бачить свою молодість, хоч так і не зможе допомогти Наливайкові.

Януш Острозький, який є фанатично віруючим католиком і до українського народу ставиться як до свого майна, як до «бидла», стає запеклим ворогом Северина і повстанців.

У ворожому повстанцям таборі польсько-литовської шляхти діє цілий ряд епізодичних персонажів, починаючи з безіменного польського капітана, який привів своїх «ополченців-селюків», «щоб добре заробити і щоб їм наділили земельки на Україні» [1, № 1, 31], а виявилось, що в цьому веселому поході треба лити кров.

Інший шляхтич — Збігнев Ясельський, лунатик, якого прикрашає лише кохання до Хабіджі, та й те куплене. Цей вояк здатен принизити інших і показати свій гонор перед спантеленими козаками, а за мить сам стає приниженим і безпорадним. Але більшість серед них усе ж запеклі й небезпечні вороги повсталого Наливайка, які захищають свої політичні й економічні інтереси. Цими персонажами найбільше населені два останніх розділи. Текст рясніє прізвищами тих, що створюють атмосферу все більшої

ворожості навколо Наливайка. Впадає в око одне ім'я – «Кирик Ружинський, паволоцький князь, брат знаменитого кошового отамана Запорізької Січі Богданка Ружинського...» [1, № 2, 91]. Кирик зрадив і пам'ять свого брата, і свій народ, і тепер, «приймавши віру і руку Польщі, лупив з гармат по мосту, бо по нім через Рось під крило Наливайка бігли його, Ружинського, села» [1, № 1, 91]. Постійним противником, з яким Северин вже навіть вітається, щоправда з відстані пострілу пушки, є Станіслав Жолкевський. Він сам був талановитим полководцем і, захищаючи інтереси Польщі, став достойним бойовим супротивником Наливайка. Жолкевський здатен ставитися до свого ворога з повагою й іноді навіть із задрістю дивитися на військо Наливайка. Цій людині притаманні природний розум і певною мірою справжня шляхетність. Противником Наливайка в бою з турецького боку є хан Газі-Гірей. Найбільш показовою ілюстрацією не зовнішнього протистояння, а внутрішнього взаєморозуміння є четвертий розділ. Ці два гарні, обдаровані чоловіки, кожен з яких мріяв – Наливайко – бути ковалем, Газі-Гірей – лише поетом, – змушені воювати. Християнин і мусульманин, обнявшись на прощання, з гіркотою визнають, що коли зустрінуться в бою – змушені будуть вбити один одного.

Важливу ідейно-композиційну роль у творі відіграють постаті двох представників церкви – отця Дем'яна та пастора дона Камулео. Один з них є братом Наливайка по крові й по духу, молиться за нього і благословляє його, у важку мить своїм словом повертає йому засліплене військо. А інший проклинає його, чекає його смерті, готовий убивати і «лежачого», чого не робить навіть ворог Северина – Жолкевський.

Очевидно, не випадково в романі, крім отця Дем'яна, діють по-чоловічому суворі та прямолінійні ігумена жіночого монастиря та по-жіночому м'який і привітний священник Маковій з Бихова. Цілковито протилежні типи, які об'єднує одне – сподівання на успіх Северина. Серед близьких Наливайкові людей його рідні – брат Дем'ян, кохана Галя, дядько Кирило. Про Северинових батьків –

Дмитра та Уляну – з повагою згадує Докія. Теплі стосунки з Омеляном Горошком та двоюрідним братом Саником після бою під П'яткою стали напруженими.

З перших сторінок роману завжди поряд зі своїм товаришем, сотником, а пізніше гетьманом – Петро Жбур та Яків Шийка, а також безмежно відданий джура Семен Оливка. Поступово поряд з Северином з'являються його вірні бойові товариші – полковник Сашко Шостак, Степан Медолиз, Тиміш Вихорець. В основному розділі до наливайківців прибився молодий богослов з Острога Адам-Микола Мартинко – і незабаром став полковником. Усі вони є яскравими особистостями. Серед них і віком, і своєрідністю свого становища у війську вирізняється Матвій Шаула.

Друга велика сила, яка мала б активно діяти, – запорожці. Серед них – Григорій Лобода, полковник Крепський та найбільш запеклий противник Наливайка – кошовий Богдан Микошинський, а також Омелян Горошко та Санник. Очевидно, що ця група представників запорожців незначна; з'являються вони в романі лише в кількох епізодах. Запорожці не мають сумніву в щирості наміру Наливайка відстояти волю і віру православної України, але не можуть пробачити Северинові крові братів, пролитої під П'яткою. Деяко невизначені щодо Наливайка позиції Матвія Шаули та Григорія Лободи, невдалий союз з якими став однією з причин поразки повстання. Обидва не були відверто ворожі до Северина, але не визнали його політичної далекоглядності і не змогли піти за його беззапечною відданістю інтересам народу, обтяжені власними інтересами, а часто пустою амбітністю. Петро Конашевич, майбутній гетьман Конашевич-Сагайдачний, молодший Северина на вісім років, і справедливо було б сказати, що Конашевич не просто любив Наливайка як національного героя, а й вчився у нього, вчився на його досвіді і помилках.

У романі є й два досить незвичайні персонажі – прекрасна арабська принцеса Хабіджа, яку, як ляльку, передавали з рук в руки, забуваючи про її живу і змучену душу, та її слуга китаєць У Пу. Хабіджа, якій була абсолют-

но чужа слов'янська культура, поживши зиму в Острозі, охрестилась. А для У Пу взагалі не має значення, кому молитися людина. Здається, турбота про когось, а не про себе – це сенс його життя. Природні почуття справедливості і вірності ніколи не полишають його. Тому він має повне право зневажати наливайківців, коли вони залишили свого гетьмана з причин, не вартих того.

Єдина дитина, яку бачимо в романі поряд з Северином, – хлопчик Василько. Хлопчина, вмостившись на Резі, «задеренчав баском:

– Я Наливайко! Я гетьман Северин Наливайко! Но, мій конику, но!

Резі, тепер вже косячись на них обох, на хлопчика й на того, що в білій сорочці, засумнівався, бо хто із них Наливайко справжній? Чи цей малий з шлеєчкою через плече, чи той, хто кремезний, стоїть в ковилі з золотим кінчиком шаблі? І з ким тепер степом бігти? Кого з них в сидлі на собі нести? [1, № 2, 87]. Звичайна дитяча гра, яка стає стежинкою в майбутнє, символом зв'язку поколінь. Цей хлопчик, «що любив кавуни і очі в якого золотили на все лице» [1, № 1, 101], постає ще раз з оберемком осоки для коня в ніч перед боєм на Солониці. В романі М. Вінграновського є вислів, який можна вважати афоризмом: «Коли біля тебе діти, то ще можна жити» [1, № 2, 87].

Фрагментарність і колажність композиції роману М. Вінграновського – яскраві ознаки її поетики, виробленої і під впливом різних видів мистецтва, передусім – кінематографу. Це виявляється на різних рівнях тексту. І в першу чергу визначається обличчя твору специфікою форм розповіді.

Пряма авторська розповідь у тексті превалує, хоча майже нема відкритого діалогу з читачем. Автор намагається займати позицію об'єктивного спостерігача, позицію «вненаходимости» [М. Бахтін], та іноді вдається до передачі думок устами персонажів.

У першому розділі авторська точка зору чергується з оповідями з позицій селян, хана Газі-Гірея, Жолкевського, Северина. Проте повага і співчуття, теплий гумор в описі селян, іронічне, зневажливе ставлення до представників шляхти та неприхована стурбованість і біль за долю

України, за якими стоїть автор, легко прочитується. Автор з повагою говорить про князя Василя Острозького, але з сумнівами щодо вірності його пасивної позиції в боротьбі. А захоплення військовою стійкістю і винахідливістю повстанців Косинського передається через сприйняття Наливайка. Із жалем та гіркотою розповідає автор про ситуацію під П'яткою, драматизм епізоду посилюється описом пожежі церкви та гнітючим психологічним станом сотні Наливайка. Принцип чергування точок зору зберігається і в другому розділі. По черзі «звучать голоси» князя Василя, Януша Острозького, автора та Северина Наливайка. Кінець розділу відбиває оптимістичні сподівання автора, який намагається викликати світлі, радісні асоціації на основі звукового образу – хоч самотнього, проте радісного і легкого, дзвону над Острогом, який починає повсталий Наливайко.

Текст третього розділу променіє симпатією автора до наливайківців, повагою та теплим гумором.

Автор не ідеалізує козаків, але економно і виразно показує, чому навіть Жолкевський визнає переваги Севериновського війська і заздрить йому. Цим підкреслюється об'єктивність авторської оцінки, як те маємо у відвертій іронічності у ставленні до шляхтича Збігнева Ясельського.

Свої погляди на історію, на конкретні події автор, як правило, подає у вигляді монологів, роздумів окремих героїв, рідше бере мовну партію на себе і, ніби заглядаючи в майбутнє, відкриває те, чого персонаж – носій авторської точки зору – знати не може. В тексті такі часові перспективи кілька разів оформлені синтаксичною конструкцією з елементом, який повторюється: «Та це ще буде через двадцять п'ять років...», «... таке дійсно станеться всього-навсього через п'ятдесят літ...» [1, №1, 70], «...це станеться через дев'ятнадцять літ...» [1, №2, 43].

Для композиції четвертого розділу характерно не лише чергування точок зору, буквально з «висоти пташиного польоту», бо отримані з різних просторових точок враження синтезуються в одному описі, спостереження за подіями в якому передається через яструба [1, №2, 53-58]. Завдяки такому прийому автор ставить себе в позицію всевидячого спостерігача.

М. Вінграновський, олюднюючи світ природи, залучає її представників до участі в подіях і передає їх сприйняття дійсності. Деякі епізоди становлять потік свідомості тварин (наприклад, коней Куріпочки [1, № 2, 46] і Рєзі [1, №2, 57], верблюда Месії [1, №1, 90], віслюка [1, №1, 93]).

У кульмінаційному п'ятому розділі з захопленням говориться про мужність, героїзм повстанців, їх почуття гумору, винахідливість, які не залишають наливайківців і в найдраматичніших сценах. Душевеним болем сповнені рядки, в яких іде мова про розкол у війську, але Микола Вінграновський не дає будь-яких коментарів, пропонує читачеві самому робити висновки. Найжахливіша заключена сцена роману передається через сприйняття польського польного гетьмана Жолкевського. Символічним є вибір просторової точки зору. Контрастом до висоти пташиного польоту, масштабності Степу стає калабатина, в якій опинився збитий з ніг Жолкевський: «З ряски, де він лежав, що робилося в таборі він вже не бачив. Та все він бачив перед собою в небі на хмарах, бо прозорі весняні хмари, пропливаючи над Солоницею, все, що там відбувалося, відсвічували на собі, як у дзеркалі, й проносили – забирали з собою», «...остання ця хмара повезла Наливайка з його полковниками й сотниками на захід, в полон, на загибель в Варшаву» [1, № 2, 103]. «Змальовуючи трагічну долю селянського ватажка та його побратимів, М. Вінграновський щасливо уникає як загального песимістичного настрою, так і зайвого жертвовного пафосу. І сам Наливайко, і його друзі лишають по собі щасливий спогад і світлу жаху» [7, 125]. І все це здійснено завдяки продуманій композиції, гармонійності якої – провідна якість поетики роману «Наливайко». Феномен цілісності (при всій мозаїчності тісно переплетених епізодів, багатоголосі точок зору і поліфонічності відтінків змісту) створюється потужною рукою Майстра, що вміє синтезувати окреме у загальне, виявити неординарне й одиноке у спільці з типовим і своєрідним.

ЗОВНІШНЯ КОМПОЗИЦІЯ (СТРУКТУРНИЙ АНАЛІЗ)

Маркіровка	I розділ (№ 12, с. 2-21) Розвиток подій. Експозиція	II розділ (№ 12, с. 21-36, № 1, с. 29-36) Експозиція. Зав'язка	III розділ (№ 1, с. 36-121) Розвиток подій.	IV розділ (№ 2, с. 17-66) Розвиток подій	V розділ (№ 2, с. 66-103) Кульмінація. Розв'язка
Сюжетна лінія	Бій Наливайка з Жолкевським. Ретроспектива у минулу зиму: сватання до Галі Горошко. Розповідь про юність Наливайка в Острозькій академії. Родовід князів Острозьких. Розповідь про службу князю Василю та подієвий чаток бою під	Продовжується опис бою під П'яткою. Наливайко зацікавлений новою вогняною зброєю запорожців. Серед запорожців – тесть Наливайка Омельян. Січа до ранку. Наливайко конфліктує з Янушем Острозьким	Після року повстанських блукань війська Наливайка повертається в Україну. Перемагає в бою з Жолкевським. Петро Жбур відбиває у татар поїзд польського короля Збігнева Ясельського і арабської принцеси	Хан Газі-Гірей завчасно повертається з походу. Напад на Очаків запорожців. Визволені жінки виводяться додому. Наливайко приїжджає на Січ. Северина не простила в домовину, кинули	Весна. Жолкевський думає про Наливайка. Ретроспекція: зимовий шлях Наливайка в Білорусію. В Річцях Наливайко дізнається про наміри копа Кирила Терлецького та володимирського Іпатія Потія схрестити пра-

Облога в Сапо- вої Жолєвським. та з Шаволо- Дободою.	Не- таточ- но. Не- вдале об- сидан- ня з Шаволо- Дободою.	Напівайко переправляєть- ся через Буг. Напівайко Бугом і Дніп- ром.	Базавлук. Легше живий Напівайко по- трапляє до Газі-Гірея. По- вертаючись від нього, натрап- ляє на козачок. Жолєвський збирається йти на Молдавію, Напівайко заснувати свою республіку між Бугом і Дніп- ром.	Хабіджі. Гусятин спале- но. Галі в мо- настирі. Кого в таборі Напів- айка. Призид князя Василя Острозького та Дем'яна. Напів- айко вирішує іхати миритися з счовиками. Вінчає з Га- лею. Військо Напівайка ви- рушає в Біло- русію.	ким, відістою- ючи право на вирі і волю українського народу, дає бій Янушу Остро- зькому і, пере- мітивши, залишає Острог зі своєю сотною. Князь Василь зрозу- мів, що Северин Напівайко під- няв повстання.	П'ятко.
---	---	--	---	---	--	---------

Спосіб викладу матеріалу	Динамічна оповідь. Діалоги, монологи (№12,31). Портрети і пряма авторська характеристика. Пейзаж. Авторські відступи.	Динамічна оповідь. Діалоги. Філософські відступи (№ 12, 23-29). Опис пожежі церкви (№ 1, 29). Елементи пейзажу.	Динамічна оповідь. Елементи пейзажу (№ 1, 51,71). Опис табору Наливайка (№1, 63, 87) Монологи-історичні екскурсії (№1, 69-70; 108-109,112). Діалоги (№ 1, 86). Портретні деталі. Філософські відступи (№1,84-85,91)	Динамічна оповідь.Крим, опис очаківського степу (№2, 17-18). Історичний екскурс (№2, 21-22); молитва хана (№ 2, 19). Портрет (№ 2, 23). Діалоги. Пейзаж (№ 2, 53 -55).	Динамічна оповідь. Діалоги. Пряма авторська розповідь про ситуацію (№ 2, 67). Портрети нових героїв (№ 2, 67, 80) Внутрішні мовлення (№ 2, 79 - 80). Опис бою (№ 2, 95-96).	ниж. Зрада.
Хронолог	На березі Дністра, кінець літа 1595 року, ранок. Ретроспектива - рік тому, взимку в Гусятині. Рет-	Ретроспектива, Зима. В домі князя Острозького. На вигоні під П'яткою.	Події початку першого розділу: бій з Жолєвським. Минув рік повстанського руху	Кінець літа. Очаківські степи. Очаків. Дніпро. Запорізька Січ. Минуло два роки після бою під	Рання весна. Жолєвський в Молдавії, потім в Україні. Ретроспектива в зиму: шлях Наливайка через	

Позиція автора	Пряма відповідь. Передача думки автора словами селян. Селюк. Навідай. Повага і співчуття, теплий гумор в описі селян. Стурбованість, біль за долю України. Іронічне, зневажливе ставлення до представників шляхти. З повагою - про князя Василя Острозького, але з сумнівами щодо вірності його позиції вчинків.	Автор захопленням стійкості запорожців, їх військової винахідливості. Із жалем та гіркою розповідь про драматизм ситуації (№ 1, 31). Кінець розділу відбиває оптимістичні сподівання автора (№1,36). Авторська точка зору чергується з оповідями з поглядів князя Василя, Януша Острозького, Навідай.	Симпатії автора на боді наливайків, про них - з повагою, іноді з гіркою описує автор бунт наливайків у таборі. Свої погляди на історію та конкретні події автор подає у вигляді монологів, думок окремих (як позитивних так і негативних) героїв, або як власні роздуми. Автор тяжіє до позиції об'єктивного спостерігача.	120). "Через 50 літ..." (№ 1, 70)	Філософські погляди виражені через монолог Гасі-Гі-рея (№ 2, 19). Спостереження за подіями в кількох місцях розділу передаються через яструба. Зображення подій з погляду Жолкевського. Цей герой, хоч і налегить до волевого табору, наділений певними позитивними рисами (№ 2, 66).	19 літ." (№2, 43)	Автор з захопленням описує мужність, героїзм повстанців, їх почуття гумору, винахідливість. Душевним болем пронизані рядки, які розповідають про розкол у війську. Останні рядки - через співчуття Жолкевського. Символічно є просторова точка зору фіналу - Жолкевський спостерігає за подіями з калатини, де опинився збитий з ніг в бою. Переможців нема.
----------------	--	---	--	-----------------------------------	---	-------------------	--

Художні деталі	Біла сорочка (№ 12, 3). Очи Наливайка. Тиша і дзвін (№12, 36). Собаче виття (№ 12, 30). "Дорого ранку" (№ 12, 4).	Дзвін, вогонь, золотий хрест церкви, ворони (№1, 29). Білий сніг. Виття собак (№1, 31). Одинокий, але веселий дзвін (№ 1, 36). "Через 25 років..." (№ 1, 36).	Жолкевський (№1, 83, 87, 98). Павло Свячка (№1, 110 - 112, 98, 101). Степан Медолиз (№1, 96). Назар (№1, 45, 75, 82, 107).	Степ і вітер (№1, 50, 51, 55, 63, 83-85). Дзвін (№1, 75). Час (№ 1 91). Кам'яні скіфські баби (№1, 41, 44, 78). Орли (№1, 41, 42, 44, 51, 91). Течія (№1, 74, 79, 82, 91, 112, 120). Видіння (№1, 56). Свячка (№ 1, 56).	Дзвони Сніг (№2, 24). Орли (№2, 58). Чайка (№2, 45). Яструб (№2, 4, 26, 29, 53). Скіфські баби (№2, 58). Вози-кошики (№2, 65). Степ (№ 2, 46). Течія (№ 2, 49). Хлопчик на коні (№2, 45). Мамонки на стіні (№2, 95). "Через 77". "Дорогої но-	Степ (№2, 99). Дзвони (№2, 83). Вітер (№2, 98). Чайки (№2, 98). Вишневий цвіт (№2, 99, 102, 103). Хрест над табором Наливайка та Лободи (№2, 101). Хоми (№2, 73). Бит (№2, 77). "Дорогої но-
----------------	---	---	--	--	---	--

Література

1. *Вінграновський Микола*. Северин Нативайко // 1992. — № 12. — С. 2-39; 1993. — № 1. — С. 29-121; № 2. — С. 17-103.
2. *Гуцало Євген*. І так ми всі родимо, і так ми всі цвітемо // Літературна Україна. — 1960. — 12 вересня.
3. Літературознавчий словник-довідник. — К. 1997. — 748 с.
4. *Лесий В. М.* Композиція і сюжет літературного твору: Лекція. — Львів. 1960. — 48 с.
5. *Поляков А. О.* композиции литературного произведения. — Ишим, 1962. — 156 с.
6. *Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. — М. 1990. — 342 с.
7. Черченко Наталя. Хто допоможе вибратись з руїни // Вітчизна. — 1994. — № 5-6. — С. 123-127.

Т. Б. Борцова

МІФОСНОВИДНА ПОЕТИКА ПРОЗИ ВАЛ. ШЕВЧУКА

«Наш розвиток, як homo sapiens, — вважає Вал.Шевчук, — має свою неповторну історію — людина створювала свій морально-етичний кодекс важко, переходячи через море бід, через жорстокість, дикість, біду, нещастя, водночас вона не забувала про розум, добротворення, красу, любов, віру, сподівання — всі оці тисячі років мільйони індивідуальностей ... будували й руйнували не тільки матеріальні цінності, але й себе, свою духовну структуру ... Я хочу в міру сили своєї в цьому розібратися. Хочу серйозно, уважно простежити оце зростання духовності історично» [1, 229]. Така авторська настанова зумовлює потребу міфологічного світо-та людинобачення, універсалізації ситуацій, коли від моделювання часткового митець іде до досягнення цілого — своєї візії України; вияву архетипних рис української влачі; становлення власного антропоцентричного міфу; міфологізації історичного процесу, сприйняття його як циклічної, повторюваної у часі історії духу.

Міфомодель людської свідомості, яку пропонує своєму читачеві Вал. Шевчук, має принаймі дві характерні ознаки — це бароково-сковородинівське сприйняття світу, всесвіту, людини та відповідне екзистенційне ескапічне само- та світовідчуття. В одному із інтерв'ю, характеризуючи свої історичні твори, письменник зазначив, що всі вони — про сьогодення, де він намагається ставити якусь глибоку, загальнолюдську проблему, обов'язково позачасову, для чого дуже часто користується поетикою бароко [2, 175]. Заслуга мислителів доби Бароко, на думку А. Макарова, полягає у тому, що «внаслідок пильного вдивляння в глибини людської душі, вони дійшли висновку, що наша «внутрішня сфера» позбавлена однорідності, прозорості та ясності, що уважний погляд в кожному її куточку відкриває загадкові й моторошні глибини» [3, 36]. Це внутрішнє роздвоєння людини, що осмислювалось в XVII — XVIII століттях в суто традиційному християнському дусі, сприяло виробленню й ствердженню в європейській культурі погляду на духовний світ особистості як на арену одвічної боротьби добра і зла, яка дає непередбачувані наслідки, зробивши з людської душі сцену для п'єси з двома персонажами. Людина Бароко ще вірила в можливість подолання цих суперечностей (шляхом дива, другого духовного народження тощо), закладених в її гріхувній природі, весь час перебуваючи у стані боротьби з самою собою, внутрішньої зосередженості, прозріння, осяяння. Саме в добу Бароко виникає особлива зацікавленість загадковими психічними явищами (видіннями, одкровеннями та ін.), що виникають поза нашим бажанням, ніби несамохіть, у забутті, дрімоті, мріях, наяву або у снах; зростає потяг до міфологічного, алегоричного, притчевого, символічного, метафоричного мислення [3].

Сприймаючи бароковість як стан душі, архетипну основу психіки, духовний прототип сучасної людини, Вал. Шевчук створює на цьому підґрунті власну міфомодель свідомості людини, вагомим конструктивним елементом якої є сновидна міфомодель людської підсвідомості, що апелює до загальнолюдських архетипів нашої psyche. В одній із приватних бесід з нами сам автор зауважив: «У багатьох моїх творах сні — це намагання ввійти в глибини

людського духу, глибини людської свідомості, бо, за моїм переконанням, література тільки тоді має сенс, коли вона є не чинником ідеологічним, пропагандистським, а стає людинознавством, пізнає велику таїну людини як живої істоти у цьому світі. У зв'язку з цим мені надзвичайно подобається геніальний вірш В. Свидзинського про рибалку, який сидить на березі річки і ловить рибу. І раптом він бачить, що ця ріка не просто ріка, а що в ній відбито небо, з хмарами, всією своєю глибиною; раптом відчуває нестримне бажання встати і рушити туди, щоб піти і ніколи не дійти до кінця. Оце і є сенс літературної творчості – пізнання людини, всіх її закамарків, складнощів психіки, інтелекту, чуттів та передчуттів, бачень та передбачень. Для цього, власне, мені й потрібні сни: вони дають можливість саме такого, образного, бачення станів людської душі.

«Взагалі питання сну в психології творчості є одним із цікавих моментів, – продовжує Вал. Шевчук. – Фактично, як і сон, творчість стає мовою підсвідомого в людині. І зазвичай, навіть поетика обох цих явищ збігається. Таким чином, мистецтво, як і сон, є створенням якоїсь нової, іншої дійсності, сном ілюзорної дійсності, що часто стає майже близькою до реальної, справжньої. Знову ж таки це ще одне з'єднання цих двох понять, через що я поетикою сну завжди користувався у своїх творах, можливо, навіть і занадто. Правда, вона мене цікавила не стільки в містичному розумінні, скільки як форма своєрідної трансформації світу, своєрідна така аналогія мистецтва. Думаю, що взагалі можливо користуватися однією лише поетикою снів і створювати якісь речі, бо в принципі сюрреалізм як літературна течія теж має в собі цю побудову і дуже близький до вивчення трансформацій світу реального. Поетика сну поширена також і в так званій готичній прозі, яка говорить про зв'язок потойбічного життя з сучасним живим».

«У творі сон має інколи технічне застосування: допомагає перевести одноманітний хід розповіді в інший, образний реєстр, зробити оповідь цікавішою, напруженішою, з таємницею, – підкреслює письменник. – Крім того, сон дає те, що в поезії бароко існувало як так званий ефект

відбиття того самого мотиву в іншій поезії (наприклад, в старій бароковій драмі, де змішувалося високе і низьке бароко, подавалося в останньому гротескне чи осміюване відбиття високої серйозної дії. На цьому, до речі, побудована «Енеїда» Котляревського). Отже, відбиття на іншому реєстрі сновидної дії створює певний поліфонічний ефект, значно збагачує художню палітру твору, надає змогу образного мислення на рівні символів, загальних образів».

Творчо переосмислена онтологічна система Г. Сковороди, органічно увійшовши в оригінальну творчість, сприяла формуванню, становленню власного Шевчукового антропоцентричного міфу, головною одиницею сюжету якого став сквородинівсько-сократівський заклик «пізнай самого себе». Оскільки ж акт самопізнання є одночасно раціональним та ірраціональним, то і відбувається цей процес у метатексті письменника у всіх можливих реєстрах раціонально-ірраціонального діапазону: роздумах, снах, візіях, одкровеннях, прозріннях, галюцинаціях тощо. Показова у цьому зв'язку повість Вал. Шевчука «Диявол, який є (Сота відьма)», що входить до збірки історичної прози «У череві апокаліптичного звіра». У тексті повісті постійно обігруються два числа – 99 і 100. Інквізитор Шпінглер ніяк не може визначити, якою за його розрахунками стане нова жертва – «відьма» Катарина Ліпс – дев'яносто дев'ятою чи сотою. За піфагорійською системою, з якою, до речі, був добре обізнаний Г. Сковорода, всі великі числа додаванням можуть бути зведені до малих від 1 до 10. Отже, число $99 = 9 + 9 = 18 = 1 + 8 = 9$, а $100 = 1 + 0 + 0 = 1$. Стародавня езотерична арифмологія, знайома з анатомією та фізіологією людського тіла, асоціювала число 9 з дев'ятимісячним періодом ембріонального розвитку людини і (за схожістю форми зі сперматозоїдом) з зародженням життя. Тому число 9 стало своєрідним символом людини у невідродженому фізіологічно-духовному стані, а також шляху до її воскресіння [4, 249]. У цьому ракурсі (9 = людина) сприймає це число і Вал. Шевчук. Щодо числа 1, то підхід письменника до цієї цифри збігається зі сквородинівським, який, на думку М. Ласло-Куцок, дещо відмінний від піфагорійської системи і ближчий до концепції Філона Александрійського, ототожнюючого 1 з біблійним Богом, творцем Всесвіту, трактуючого

1 як число деміурга. Тож символічний, створений Шевчуком код «відьми» Катарини (99 і 100) відбиває згідно з авторським задумом одвічні пошуки людини в духовно-замкненому просторі трикутника: Бог – Людина – Диявол, де кожний крок до усвідомлення свого єства призводить до само- і богопізнання, внутрішнього єднання з Богом, віднаходження свого онтологічного стрижня. У філонівсько-сковородинівському ракурсі трактує Шевчук і число 2 (саме така, зазвичай, кількість головних героїв у збірці «У череві апокаліптичного звіра»): обидва філософа послідовно говорять про бінарність, двоїстість як характерну ознаку матеріального і духовного світу, саме цим числом визначають контрастність всесвіту [5, 101].

Сюжет повісті «Диявол, який є (Сота відьма)» – духовний двобій між інквізитором Йоаганом Шпінглером і Катариною Ліпс – дружиною вчителя. Назва повісті відразу настроює читача на відповідний асоціативний ряд, налаштовує на містичну тональність увесь твір, викликаючи в уяві реципієнта два епіцентри конотативних зв'язків – Диявола і Відьми, оскільки відьма, входячи до почту нечисті сили диявола, володіє разом з тим і сокровеними таємницями буття.

Подібно булгаківському Воланду, диявол-інквізитор Шпінглер з'являється зі своїм почтом: «Мандрівний інквізитор чи, як його ще називали, тексенкомісар («комісар відьом») Йоаган Шпінглер приїхав до містечка Мокмугл у чорній закритій колясі, його супроводжував віз під шкірою із катом та секретарем і кілька озброєних кіннотників» [6, 19]. Чільний статус Шпінглера (тексенкомісар, «комісар відьом») відносно його супутників свідчить, що саме він у цій процесії Сатана, а його супровідники – диявольський почет бісів.

Першою жертвою Шпінглера у Мокмуглі стане Катариною Ліпс, на яку доносить під час обіду шинкар Шпее, коли інквізитор просить «чогось смачного на закуску». Так само спокійно, як обід, диявол-Шпінглер «поїдає» людське життя. Їм'я героїні співзвучно імені Катерина, що в перекладі з грецької означає чиста, непорочна. У цьому випадку смислова аура імені формує певну характеристику героїні, оскільки звинувачується й засуджується до

смертної кари невинна жінка. Вся її «провина» полягає в тому, що вона читала вчені книжки свого чоловіка. Потяг жінки до знань, до світла розуму сприймається духовно темними мешканцями Мокмугла як аномальне, вороже їхньому середовищу явище. І, власне, ще до арешту Катарини та її чоловіка натовп своїм відчуженням, осудом фактично вже підписав смертний вирок молодому подружжю.

Під час ув'язнення героїня Вал. Шевчука, зорієнтована автором на бароково-сковородинівське само-і світовідчуття, в процесі самопізнання мимоволі ніби переходить у плоть Христа, а її думки ніби навіюються його думками, підводячи до висновку, що диявол на землі є. «Та тьма – у сильних світу цього, скільки б не називали вони себе світом чи навіть оборонцями. Тьма ота всюдисуща і вічна, вона перебуває не в одному часі, а в часах. Вона не закінчується з одним поколінням, а вона – в поколіннях» [6, 38].

Катарина прозріває, найглибше пізнає тайни буття у стані містичних переживань, коли виходить за межі власного єства, зближаючись з Богом. За традиційною класифікацією містичних переживань такий досвід передбачає три ступеня: очищення, просвітлення, екстаз. Очищення душі готує її до сприйняття ожественного, попередньо позбувшись влади світу над такою душею. За очищенням приходить просвітлення людини, завершуючись містичним екстазом – «новими народинами», звільненням внутрішньої людини» в людині, екстатичним переживанням єдності людської душі з абсолютотом, докорінно змінюючи людське єство. Мірилом істинних цінностей на шляху здобуття Божої мудрості, Божого осяяння стане для Катарини Ісус Христос – сакральний двійник героїні.

У духовній практиці містичного християнства існує поняття «співрозп'яття з Христом», що передбачає глибоку медитацію, психологічне переживання хресних терпінь Спасителя, як своїх власних. Науці відомі випадки, коли на тілі медитуючого з'являлися стигми – відмітини п'яти ран Господніх. Співрозп'яття з Христом передує другому, духовному народженню – народженню згори [7, 44]. В повісті Вал. Шевчука головна героїня, будучи фізично розп'ятою («руки їй прикуто до поперечної балки, лежала ж

жінка на балці поздовжній, отождив на хресті була розп'ята»), переживає і духовне співрозп'яття з Христом («тільки й думала, що про нього й про велику йому зраду, бо... її думки ніби навіювалися його думками») [6, 33], народжуючись вдруге, духовно. Співзвучність імені чоловіка Катарини Петер та укр. Петро (рос. Пётр) зумовлює появу іншої паралелі: Христос і його учні – Катарина Ліпс і Петер. При цьому сама Катарина уподібнюється Христу, а її чоловік – апостолу Петру, одному з улюблених учнів Христа, який тричі був зрікся, проте, свого вчителя. Мотив можливої зради Петера звучить і в повісті Шевчука: Шпінглер повідомляє, випробовуючи Катарину, що її чоловік, не витримавши катувань, зрадив свою дружину, зізнався в тому, що вони разом служили дияволу.

Цікаво у цьому зв'язку звернути увагу на гаму кольорів – контраст чорного й білого, що відмежовує Катарину та Петера від темного почту Шпінглера. Так бісівський почет інквізитора сприймається у чорних тонах (якісь озброєні люди в чорному, що стоять біля чорного критого воза), Катарина і Петер – у білих. Перед тим, як Катарина помітить під час арешту свого чоловіка, її свідомість зафіксує білу білу сонця хмару. Коли ж побачить Петера, відзначить, що обличчя в нього «бліде, як та хмара над головою, що біля сонця». А через кілька хвилин і сама відчує, що стає такою ж блідою, що у неї так само щезає з тіла кров. Структурно-семантична функція білого кольору в повісті Вал. Шевчука співзвучна роману М. Булгакова «Біла гвардія», де другий смисловий план заголовка означає почет, воїнство Христове у білих шатах.

Порушуючи болюче для літератури XIX – XX століть питання, чи потрібні сучасному суспільству Христос та його учні – поборники чистоти і правди, тобто духовність, – Шевчук доходить, як нам здається, песимістичного висновку: зчерствілий, духовно деградований частині нашого суспільства Христос не потрібен: новоявлені фарисеї «розіпнуть» Авдія Калістратова (роман Ч. Айтматова «Плаха»), спровадять з міста Христа (роман Ф. Достоевського «Брати Карамазови»), доведуть до божевілля князя Мишкіна («Ідіот» Ф. Достоевського), сплять врешті-решт і Катарину та її чоловіка Петера, поступово перетворюючи

Росію в Скотопригоньєвськ, Україну – в темне містечко Мокмугл.

Як зазначає Р. Корогодський, усі твори Вал. Шевчука мають наперед означену духовну українську прописку [8, 141]. Виняток у збірці «У череві апокаліптичного звіра» становить, на перший погляд, лише повість «Диявол, який є (Сота відьма)», що переносить уяву читача в середньовічну Німеччину XVI століття. Однак майстерно відтворений у повісті дух середньовічної інквізиції (коли навіть «вітер набирається запаху страху, жаху, крові та смерті») чи не найкраще пояснює причини деформованої свідомості сучасного суспільства, породжені історично-психологічним пресингом багатовікової доби тоталітаризму на Україні. Анатуючи душу сучасного українця, автор намагається розкласти її на окремі складові, шукаючи в історичному минулому рідного краю витоків її онтологічно-екзистенційного становлення. Духовно спотворена модель взаємовідносин мешканців містечка Мокмугла дзеркально відтворює моральні деформації сьогодення.

Творчість Вал. Шевчука, на думку Л. Тарнашинської, як, може, жодна інша показує антигуманну сутність тоталітарної системи, що прагне повного підпорядкування і знеособлення людини, водночас надаючи особистості можливість знайти свою «точку опертя» в посттоталітарному світі. При цьому письменник у своїх пошуках, в протистоянні абсурдному світові – свідомо чи несвідомо – шукає опертя в екзистенціалізмі, зосереджуючи основну увагу на понятті існування (екзистенції) як закономірної передумови життя в такому суспільстві, де людина відчуває незахищеність перед ворожими їй антилюдськими силами і змушена втікати, відмежовуючись від суспільства, «в себе»; внаслідок цього виникає абсурдна ситуація подвійного існування: справжнього – в собі та несправжнього – в суспільстві. Тотальне поневолення свідомості індивіда призводить до руйнування зв'язків людини зі світом, іншими людьми, її замкнутості на власному «Я» (ескапізму), самоусвідомленої самотності, розв'язанню дилеми: змиритися з втратою свого «Я», розчиняючись у масі, чи залишитися собою ціною відчуження від суспільства.

Трактуючи абсурд як зло в контексті людського буття, Шевчук виявляє особливу зацікавленість «естетикою простоты» : створює власну «людину нескорену», розвиваючи й збагачуючи погляди екзистенціалістів сквородинівською філософією, яка є носієм українського менталітету; стверджує свій закон, закон піраміди, який, заздалегідь передбачаючи поразку, все ж наповнює людське життя змістом, одухотворює його, робить людину господарем своєї долі [9].

Література

1. Жулинський М. ... І метафори реального життя. Розмова з Вал.Шевчуком // Наближення. Літературні діалоги. — К., 1986. — С. 224-253.
2. Тарнашинська Л. Бути митцем, а не його тінню... [Розмова з Вал.Шевчуком] // Всесвіт. 1995. — № 7. — С. 174-177.
3. Макаров А. М. Світло українського бароко. — К., 1994. — 285 с.
4. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской герметической, кабалистической и розенкрейзерской символической философии. — Новосибирск., 1997. — 794 с.
5. Ласло-Куцок М. Погляд Сквороди на космогонію і антична езотерична арифмологія // Філософська і соціологічна думка, 1991. — № 10. — С. 99-112.
6. Шевчук В. О. У череві апокаліптичного звіра: Іст. повісті та оповідання. — К., 1995. — 205 с.
7. Бетко І. Скворода — містик в культурологічній концепції Д. Чижевського // Філософська і соціологічна думка. — 1994. — № 5-6. — С. 37-46.
8. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини: В. Шевчук // Дзвін. — 1996. — № 3. — С. 135-153.
9. Тарнашинська Л. Свобода вибору — єдина форма самореалізації в абсурдному світі [проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму] // Сучасність. — 1995. — № 3. — С. 117-128.

Т. М. Шевченко

СВОЄРІДНІСТЬ ІМЕН ГЕРОЇВ У РОМАНІ Л. КОНОНОВИЧА «Я, ЗОМБІ»

Роман Леоніда Кононовича «Я, зомбі», удостоєний прес-тижної премії «Благовіст», є прикметним явищем української культури сучасності. Він помітно вирізняється з-поміж інших творів української прози цілісністю художньої системи, виразністю стильової манери, узгодженістю різноманітних елементів поетики.

Важко знайти відступ від логіки естетичної і мовної організації тексту, який можна було б поставити на карб молодому авторові. Все зважене на невидимих терезах внутрішньої гармонії, що на поверхні тексту залишає свої сигнали-ключі для багатозначної інтерпретації філософії буття сучасної людини, при цьому застерігаючи від простодушності й одноманітності розуміння і оцінок. І все ж роман залишає за собою достатньо високий рівень таїни, нерозгаданості смислових варіантів, викликаних «внутрішнім» і «зовнішнім» виразом тексту. Так, впадає в око система найменувань у романі «Я, зомбі», яку можна схарактеризувати одним словом: закрито-відкрита. Чому вона саме така? Що це дає для розуміння ідейно-естетичної концепції автора? Які принципи її створення? Чи достатні її функціональні можливості? Який естетичний ефект викликає? Відповіді на ці питання дозволяють проаналізувати романну структуру, здавалось би, з другорядного, але важливого для проникнення в ядро тексту боку — художньої ономастики.

Здавалось би, поворот несподіваний, коли ще немає жодної роботи, спеціально присвяченої даному твору, коли відсутня навіть поверхова критично-літературознавча оцінка його місця в потоці сучасної української літератури, а тут — заглиблення в поетику імені та естетичних функцій найменувань у системі твору. Але такий поворот теми, запропонований у даній розвідці, продиктований передусім проявленою екзотичністю застосованого іменника, а по-друге, його знаковістю і референтністю для художньої логіки твору й естетичної його природи.

Це тим більш важливо, бо у безкінечному ряді живих істот тільки Людина наділена одним надзвичайним правом: вона має привілей вибрати ім'я собі, дітям своїм, усьому навколишньому, містам, селам, звірам, планетам, сторонам світу тощо. Ще у Старому заповіті йдеться про те, що Бог, за один день виліпивши з глини і всякої всячини «всіх тварин польових і всіх птахів небесних, не на-смілився, однак, дати їм назви, а звернувся до людини, щоб побачити, як вона назве їх, і щоб як нарече (та) людина всяку душу живу, таким (хай) буде ім'я її» [2,2].

Отже, традиція виділяти все суще на землі за допомогою власного імені – давня і прикметна для руху цивілізації. Це навіть певний показник етапу чи стану свідомості, що відбувається у художній практиці (адже навіть живописні полотна називаються, і це присутній елемент діалогу між автором мистецтва і рецепієнтом).

За цим же планом діє і автор роману «Я, зомбі», який спершу виокремлює свого головного героя узагальненим і не для всякого читача відразу зрозумілим словом – зомбі. Трохи пізніше з'являється його специфічне ім'я – **Оскар**, яке в творі українського письменника про українське життя здається недоречним чи відкрито заявленим псевдо.

У романі Л. Кононовича «Я, зомбі» найменування персонажів набуває особливого значення, прикметного специфічності, пов'язаною з багатьма факторами. Героїв твору небагато: крім **Оскара**, це **Мурат**, **Барабаш**, **Мур-Мур**, **Цуцичок**, **Альберт Крижинський**, **Євген Малевич**, **Дядько Пацюк**, **Кончіта**... Перше, що впадає у вічі, – відсутність звичайних імен та прізвищ. Застосована автором роману маркировка персонажів укладається в певну схему: а) імена, що вказують на віддалену від українського ґрунту топографію (**Оскар**, **Мурат**, **Кончіта**); б) характеристичні українсько-слов'янські прізвища, частина з яких тяжіє до прізвиськ (**Барабаш**, **Крижинський**, **Цуцичок**, **Євген Малевич**, **Пацюк**; в) відверто заявлені «чисті» прізвиська (**Мур-Мур**, **Більбонський**).

Складається враження, що письменник свідомо віддаляється від сучасної часово-просторової топографії імені і занурюється в іншу сферу не від браку вітчизняних імен, а з якоюсь іншою метою.

Так, головний герой значиться під іменем **Оскар**. Виникає одразу ряд запитань: 1) це ім'я чи псевдонім головної діючої особи? 2) Якщо ім'я, то чим викликаний такий батьківський суб'єктивізм, демонструючий потяг до англосаксонських коренів? 3) Якщо псевдонім, то чим зумовлене його побутування і що він ховає та на що натякає? 4) Чому автор роману «Я, зомбі» нагородив героя таким ім'ям, себто, чи має воно смисл, зв'язаний з розвитком дії, прихованими і відкритими акцентами твору, та який саме?

Розглянемо відразу першоджерело – посилання на словник «Власні імена людей», в якому подано така історико-семантична довідка з даного приводу: «**Оскар** запозичене; англ.-сакс. Ase – бог і gaг – спис» [6, 77]. Отже, буквально означає – «божий спис». Чи має такий варіант смислу резонність у контексті історії про людину непересічної долі, що змушена борсатися в тенетах зомбізму, на який його приречла тоталітарна постсоціалістична епоха, і виборювати своє людське ество повільно, але рішуче? Безперечно, **Оскар** – спис, але в чийх руках він? Логікою художньої думки і поетикою імен Л. Кононович дає ключі для розуміння цієї багатоаспектної проблематики, яка гостро поставлена вже в заголовковій назві твору, бо виникає відразу співвіднесеність між власним іменем (**Оскар**) і невласним (**зомбі**). Саме тому назва й ім'я головного героя роману знаходяться у прямому і багатоаспектному зв'язку.

Який він? У заголовков твору автор виніс термін, що має широкий психологічний і соціальний підтекст, який варто прочитати як на рівні художньої трактовки психологічного явища зомбізму, так і ґносеологічного підходу дозмованого у творі феномену сучасності.

Передусім варто зосередитися на явищі зомбізму як теоретичної проблеми, природа якого ще не досить вивчена. Література з цієї теми – насамперед любительська, найчастіше це роздуми якогось мандрівника чи людини, що цікавиться парапсихологією, інтерес до котрої значно зріс наприкінці ХХ ст. Однак, слово «зомбі» міцно увійшло до нашого лексикону, починаючи з середини 70-х років, коли цим феноменом зайнялися медики та психологи. Найчастіше зомбі називають людину, яка сліпо ви-

конує волю іншої людини, не усвідомлюючи і зовсім не осмислюючи цього. Інша версія – це «мрець, що ожив». Практика «зомбі» була завезена в давні часи на острів Гаїті жрецями вуду та нащадками чорних рабів – вихідців із сучасної Дагомеї. Феномен зомбізму досягається поетапно, внаслідок чого людина, що зазнала специфічного втручання в свою свідомість, чи то частково, чи то повністю втрачає пам'ять, перетворюючись таким чином на зомбі. У розповідях очевидців, що зустрічали зомбі, підкреслюється їх зовнішній вигляд: вони дивляться на світ скляними, безтямними, нерозуміючими очима. Та справа не в «технології» зомбізму. Варті уваги наслідки, котрі зумовлюють цей культ. Під психологічним тиском гіпнотизера вона стає безвільною його зброєю. Гіпнотизер вилучає із глибин пам'яті загіпнотизованого інформацію, про яку людина навіть не підозрювала (власне ім'я, імена батьків, друзів, сфера діяльності, захоплені і т. ін.). Натомість відбувається перезапис потаємної інформації, вигідної для гіпнотизера і, таким чином, зомбовані люди можуть виконати будь-яку вказівку його. Пограбувати? Будь ласка! Вбити? Немає проблем! Найголовніше те, що зомбі не усвідомлюють того, що вони роблять. Таким робом над людиною встановлюється жорстока влада, що змушує сліпо слухатися і працювати, а це, певна річ, веде до найстрашніших наслідків. Зомбування (або ж кодування) може носити масовий характер – суспільний. А Горбовський, займаючись вивченням цього феномену, зробив висновок, що надзвичайно легко піддаються навianню люди, які виросли в авторитарному середовищі і системі. Такою, приміром, є наша країна. А хто ми такі в ній? Ми спільна загальна маса, якою зручно керувати, яка автоматично виконує волю якоїсь групи людей, котра навіть не має наміру на хвилину замислитись над своєю абсурдною дією. А з тим, хто все ж таки мав сміливість не підкоритись цій силі, безжалюдно розправлялися...

Назвавши роман фразою «Я, зомбі», певним чином стилістично і синтаксично оформленою (свідома незакінченість речення, що натякає на сповідальність форми викладу, з одного боку, і на уважно зосередженого адресата сприйняття, – з другого), Леонід Кононович зразу вводить

читача у вир бурхливих і важких подій, які найдоречніше кваліфікувати, як кримінальні. Невипадково автор сам визначив жанр твору: кримінальний роман. Вже сама назва вказує на якусь недовершеність, загадковість, таїну. І це зроблено не стільки з метою привернути увагу читача до перших кількох розділів, схожих на захоплюючі сторінки цікавої детективної історії. Але вже через п'ять сторінок переконуюєшся в протилежному. Певна річ, ідея роману схована в усій системі твору, водночас вона простежується і в заголовку. Спочатку назва і текст стоять ніби на протилежних позиціях, але це попереднє і неточне враження. Чому назва незавершена? Чому після займенника «я» стоїть кома, а не тире? Від цих синтаксичних і стилістичних тонкощів залежить чимало. І вже в цьому підкреслюється авторська позиція, до якої опосередковано прилучається читач.

У заголовковій конструкції прихована непересічність взаємодії автора і героя. Слова «я» і «зомбі» семантично багатогранні. Виникає одразу цікавість до особистості, означеної займенником «я». Й одразу роздум, чому «я» не названо конкретним іменем і прямо, як в реалістично-копіювальній прозі не сказано про професію, вік, характер, мотиви поведінки героя. Тут схована думка про те, що «я» перебувало в становищі зомбі не все своє життя, а якийсь відрізок часу, якусь мить, якийсь період, інакше після займенника «я» стояло б тире. І це вже давало б повну уніфікаційну дефініцію «мого» стану. В заголовку захована й розв'язка роману: так, я був зомбі (я так називав себе), але ж я не лишився цим мерцем на все життя!

Отже, між словом «зомбі», яким позначено ім'я головного героя у заголовку, і його конкретизацією (**Оскар**) пролягають асоціативні зв'язки, що розшифровуються не тільки на рівні тексту, але підтексту й надтексту.

В імені-прізвиську є резони з точки зору авторської оцінки – передусім прихованої – зображених подій головних учасників романного дійства. Ця кличка чи псевдонім несуть у собі чимало цікавої інформації про долю героя, а через нього і про долю людини періоду важкої хвороби цивілізації в ХХ ст. Виникає перший асоціативний ряд, пов'язаний з іменем героя, психологічним феноменом, що позначає нашу дійсність. Як відомо, «Оскар» –

славнозвісний щорічний приз Американської академії кінематографічних мистецтв та наук, що присуджується кращим діячам у галузі світового кіномистецтва. Нагорода являє собою статуетку, що втілює маленького чоловічка з широкими плечима та приплющеною головою. Складається враження, що до тіла атлета припасована незграбна голова, розрізана наполовину, причому та її частина, де мав би бути розташований мозок, відсутня взагалі.

Етимологія імені «Оскар» і названа ним премія відстоять далеко одна від одної. У романі ж – навпаки, вони семантично зближені. Смысл ролі героя як «зброї» в чужих руках, «списа», що спрямований проти оточуючого зла і в самому собі; повернення його на захист добра розкрито як в сюжеті роману, так і перетвореннях **Оскара**. Та на противагу скульптурному зображенню спотвореної голови з вилученим мозком, **Оскар Л. Кононовича** веде надто активну розумову діяльність, осмислюючи все, що відбувається з ним і іншими в цьому світі, маючи такий трагічний досвід зомбі.

Така кличка-характеристика важлива для розуміння постані героя як людини, що пройшла шлях від людини до зомбі і знов повернулась до людини. Про те, що він був схожий на атлета, певним чином мовиться в творі. А факт тимчасового позбавлення мозку (зомбі він не потрібний – людина-зомбі здатна лише сліпо виконувати чийсь накази, осмислення ж їх несуттєве) асоціативно зближує романного Оскара з відповідним скульптурно-мініатюрним втіленням преміальної фігури, позбавленої прихованої символіки: загальновідомо, що статуетку так названо, бо фігурка атлета нагадувала відомого в 30-х роках американського виконавця та керівника джазового оркестру, якого звали Оскар Нельсон [5,42]. І так, як американський «Оскар» був нагадуванням зовнішності джазмена, так і герой роману «Я, зомбі» якийсь час нагадував і вдавав із себе зомбі, а не людину.

Отже, кличка «Оскар», якою нагороджений герой твору, – не проста назва.

Умовно слово можна назвати онімом, значення якого орієнтує як на елементи зовнішності героя, так і характеристичні деталі, за якими стоїть достатня кількість дока-

зових аргументів соціальної суті суспільної приналежності цієї людини, котра отримала статус зомбі примусовим шляхом, під натиском обставин та несправедливої влади групки людей.

Може, такі особливості функціонування імені в структурі тексту – натяк на хаотичну добу втрати свого коріння і рідної домівки?

Така здогадка підтверджується всім романним ономастиконом Л. Кононовича, який, безперечно, тяжіє до екзотики, але не заради неї самої, а в ім'я вищих художніх цінностей, що досягаються і цим блоком естетичної структури тексту. В іменах героїв виразно помітна розмаїтість (чи різношерсність?) варіацій, викликаних національною прив'язкою і походженням (хоч трохи філологічно налаштовані люди її відразу помічають!), яку можна навіть назвати строкатістю (чи продуманою хаотичністю?).

До джерел східної ономастики вдається автор, коли вводить ім'я **Мурат**. Жіноче ім'я **Кончіта**, вжите у романі, має безперечно, іспанський корінь. **Альберт** – ім'я, запозичене з німецької мови, поєднує два корені: зі значенням «шляхетний, благородний» і «знаменитий». До іншомовних імен логічно примикають і назви «темних» організацій в творі – «Тартар» і «Термінатор». Вживання нерідномовних імен і назв зумовлено певною метою. По-перше, стан суспільної свідомості, орієнтованої на чужі, а не власні національні цінності, постає як зрима картина в сьогоденному зовнішньому житті людини, оточеної «шопами» і фірмами з закрученими назвами-покручами, писаними переважно англійською мовою, бо стало модно здобувати американський світ таким простим способом. Однак є й елемент використання ономастичних ремінісценцій світової культури, що може прояснити серединні та глибинні пласти твору. Адже сфера діяльності героїв багато в чому пов'язана з кримінальним ризиком, обертається на вісі «зомбізм» (психологічний і суспільний) – «гуманізм». А під час вкрай ризикованої роботи в умовах неправової держави, де закон тебе не захистить, як слушно відчують дійові особи твору, варто мати прикриття, сховатися за віддаленим од власного іменем, щоб не бути мішенню для тих, хто полює за тобою і твоєю родиною.

До того ж тіньовий бік усього, різка поляризація сил у суспільстві (одні – на видноті, інші – занедбані, згруповані в розмиту масу) – прикмета нашого часу, що виявляється не тільки в сленгу, особливому мовленні, але й словесному етикеті, виразом якого є клички як іменні варіанти, точніше – їх замітники. Прикметно, що власне ім'я в творі практично відсутнє. Всі дев'ять розділів роману наповнені героями без імен – вони мають щось середнє між псевдонімами, що затемнюють часово-просторову конкретику.

Носієм власного імені є **Альберт Крижинський**, – певний знак хаотичної доби її фантомів-політиків, психотерапевтів, містичних захоплень. В імені Крижинського проглядає натяк на політичного діяча (може, це Щербицький?) і захоплення широкої аудиторії сеансами лікувальної терапії (чи не Анатолій Кашпіровський це часом?). Адже ініціали тотожні і моделі прізвищ збігаються! **Крижинський**, здається, походить од слова «крига»-лід. Прізвище несе в собі ознаки холоду, байдужості до навколишніх, якоїсь вражаючої панівної нечутливості до людей. У романі про нього так сказано: «...чоловік, так само жорстокий на трибунах, нещадний в кабінетах, байдужий до болю й страждання ближнього... чоловік з кривим профілем» [3, №5, 37]. Затемненість імен неконкретністю, значною долею таємничості в усьому (бо ж кримінальний роман!), з одного боку, і промовистість натяків, зосереджених у ряді з них, – з другого, характеризують художню концепцію імені, послідовно і чітко представлену в романі Л. Кононовича. Це важливий структурний елемент твору зі значними естетичними знахідками. Помітно й те, що нюансування кличок відсутнє – статика, незмінність умовного імені протягом усього твору однозначна, хоч, певна річ, розшифрування прізвиськ дає привід для різночитання.

Безперечно, важко розкрити всю таїну, яка неодмінно пов'язується з іменем персонажа літературного твору, а коли мова йде про роман специфічного жанру, то ця таїна стає ще недоступнішою, і, значить, повновартісною проблемою аналізу, що проливає світло на важливі семантично-глибинні пласти тексту.

З уст головного героя звучить промовиста репліка про те, що носії прізвиськ – «різношерсне збіговисько», навіть в описах деяких командос вражають «нелюдські» риси (**Барабаш**, наприклад). Прізвиське (чи кличка?) без імені даного персонажа звучить в унісон з деталями зовнішності, а відтак і посилює особливості предметного ряду: «**бандитська мармиза**», «**вовкулака**», «**здоровий, як віл**», «**мов сторожовий пес**», «**узяв його (таксиста) своєю лапою**», «**дивився собачими очима**». Портретна характеристика **Барабаша** збігається з описом собаки, хоч ніхто не знає, як виглядає демонологічна істота, назва якої асоціативно близька до попереднього найменування персонажа. Через анімалістичні деталі аналогічно представлений і інший персонаж – **Мур-Мур**, у жестах, манері поведінки котрого щось кошає. Асоціативний зв'язок клички і тваринних поведок вписується у систему характеристик, якими здавна користувалася не лише практика неофіційного називання (через кличку), але й літературна традиція. Саме про художню практику говорив автор монографії «Філософія імені» О. Ф. Лосев, висловлюючи таку думку: «Безсловесна та безіменна людина – завжди у полоні сама у себе; вона принципово і по суті антисоціальна, відлюдкувата, несоборна; отже, безіндивідуальна, не суця; вона – лише тваринний організм, або, коли ще й людина, то **божевільна**» (Підкреслення моє. – Т. Ш.) [4, 49].

Надзвичайно цікаве «називання» у романі тих людей, з якими довелось боротися все своє життя головному героєві. Л. Кононович іменує їх тільки займенником **вони**. Це уособлення якоїсь збірної демонологічної постаті, якоїсь розмитої істоти або багатьох істот, що злилися в єдину, нерозривну масу. Крім того, цей займенник вживається і для висловлення незадоволення, зневаги, непошани. В романі поєднуються обидва випадки вживання вказаного займенника. **Крижинський** є якраз одним із «них», і **Оскар** так його інколи іменує: «Пізніше я зрозумів: **він** любив партію. **Він** просто кохав її, як чоловік кохає жінку...» (Підкреслення моє. – Т. Ш.) [3, №4, 44]. Заміна власного імені займенниковими варіантами – не поодиноким випадком у творі. Що ж до головного героя, то використовуються два способи його називання. Усі звер-

таються до нього, нарікаючи **Оскар**ом. Сам герой наголошує на тому, що це прізвисько і що воно нав'язане керівництвом «Тартару». А тому найчастіше обходиться займенниковою конструкцією – «я». Доказом цього служить назва роману. Водночас є відтінок екзистенційності, приаманної творіві Л. Кононовича, для якої характерне обов'язкове уславлення людини, що намагається бути індивідуальністю, а не середньостатистичною істотою у часи загальної уніфікації і тотальної соціологізації. Це виявляється навіть у частотності вживання конструкцій «я – вони». Наприклад: «Господь за свідка: я не чіпав їх. Я не ставав їм на дорозі. Я не сповідував жодної ідеології: я не був ані монархістом, ані націоналістом, ні толстовцем, ні навіть свідком Єгови. Я просто жив і хотів справедливості. Але їм справедливість була до лампочки. Їм потрібна була оця велетенська держава, у якій всі убогі духом знайшли б собі шмат хліба й сяке-такє прихистя. Саме тому вони й випхали мене на смерть, як втеклого пса. Але тут вони схибили. Я вцілів. Я вернувся» (Підкреслення моє. – Т. Ш.) [3, №5, 41].

У романі фігурують і рідномовні для українського автора і читача імена, прізвища, клички, псевдоніми (важко віднайти точну дефініцію тому слову, яке служить засобом іменування героїв, бо імена та прізвища заступаються прізвиськами, прізвиська – кличками). Отже, до «наших» (під ними розумію і ті, що є питомо українськими, і ті, які хоч і не є такими, але доступні і зрозумілі загалу) належать **Барабаш, Цуцичок, Портюша, Лугиня, Дядько Пацюк, Альберт Крижинський, Євген Малевич** та ін. Передусім у них підкреслена характеристичність, що певним чином уводить читача у внутрішній світ персонажа. Автор домігся того, що імена-клички, як дзеркало, відбивають прихований зміст поведінки їх носіїв. Виконують вони й оціночну функцію.

Ім'я журналіста **Євгена Малевича**, що майже не діє в творі, весь час на устах героїв роману. Які ж асоціації воно викликає і чому саме такі? **Євген** (грец. – «благородний») – вказівка на благородну і сміливу діяльність журналіста, який намагався дошукатися до правди і в силу свої благородної професії повідомити людям про ганебні справи

колишніх партфункціонерів. Прізвище **Малевич** з іншого семантичного кола, служить натяком на те, як мало вдалося зробити Євгенові в цій благородній справі, адже він був убитий підступними «сеансами» прибічників **Крижинського**, що зтягли його в лабораторію по виготовленню психічно анемічних і безборонних перед суспільним тиском людей, що мають лише людську подобу, та не відповідають критеріям повноцінної особистості, душевний і духовний космос якої – безмежний. Функціонально імена, прізвища, клички, прізвиська, псевдоніми та їх комбінації на сторінках твору «Я, зомбі» вельми активні.

Герой на ймення **Мурат** не має прізвища. За закономірністю, встановленою автором для цієї сфери художності, виходить, що це зроблено спеціально, з метою акцентування розриву з рідним корінням, помітним для сучасного життя. (**Мурат** – власне чоловіче ім'я тюркського походження: Мурат-Мурад (араб. murad – «воля, бажання, намір» [1, 217].) З роману відомо, що керівник «Тартару» говорив українською мовою, але «безбожно акцентуючи слова на свій кавказький акцент» [3, №4, 18].

Характерно, що, за невеликим винятком, відсутні розмовно-побутові, або скорочені, чи усічені, здрібніло-пестливі та згрубіло-зневажливі варіанти імен. Проте є одне прізвище з емоційним відтінком звучання – **Цуцичок**, що ближче до клички, аніж унормованого родового імені, поширеного в українському ономастиконі. Емоцій, зосереджених у прізвищі, достатньо, як на думку всіх тих, хто оточує дівчину в «Тартарі» для того, щоб обійтися без імені. Самодостатність прізвища зумовлена і короткістю спілкувань та обмеженням діловою сферою стосунків. Це єдиний випадок вжитку імені у творі, коли «стало професійною кличкою її питома прізвище, коли вона почала працювати в «Тартарі» [3, 20], бо, за візуальною аналогією, зовнішність героїні відповідала її прізвищу. Водночас виразний і авторський штрих, мета якого – дати привід читачеві для власних міркувань, чому так? Адже вже на першій сторінці роману це підкреслюється, хоч прямо і не пояснюється, та стає зрозумілим з усього контексту. В аналогічному ключі постає ще один різновид літературного імені – **Дядько Пацюк**. Про те, як його кличуть, знають

небагато людей, — лише «ходили чутки», ніби його так звуть. Суцільна засекреченість відомостей про людину — ні імені, ні прізвища, лише кличка — та ще й така, що від усіх приховується, — дає ефект пізнання персонажа від супротивного: через відчуття, що тут щось негаразд — часом чи не злочинець той дядько, хоч форма найменування цілком відповідає українському словотвору в сфері колоритності і виразності прізвищ.

Всі інші члени «Тартару» фігурують під кличками (чи прізвиськами?): **Мур-Мур, Лугиня** та ін.

Автор роману не приховує, що це професійні клички, підлаштовуючи всі форми вираження художньої інформації під характер зображеного матеріалу та його естетичної обробки у жанрі детективно-психологічного роману.

Письменник ставить за мету акцентувати передусім соціальний стан своїх героїв, а не особисту сутність. Адже ім'я — це пріоритет кожної особистості, а він — втрачений. В іменах-назвах підкреслені не індивідуальні якості людей, а лише атрибути їх соціального стану. Як люди, позбавлені самостійності, вони виступають під однобічними і тимчасовими личинами.

Варта уваги й така деталь: людина дає клички тваринам, а не людині. А тому саме не випадковість те, що за логікою життя героїв твору людина зводиться до стану звіра. Якщо ж вона стає членом «різношерстного збіговиська», то підкоряється його законам, передусім відмовляючись од власного вирізняючого серед інших атрибута — свого імені (а значить, і індивідуальності) і звикнути до клички (а значить, — залежності).

Автор справді талановитого твору через структуру і специфічне функціонування імен піднімає проблему суспільного значення.

Чи нормально, що людина позбавлена імені? Хіба можна збагнути, що люди стають схожими на тварин і навіть беруть собі «собачі імена»? Важко погодитися з таким станом речей, хоч віднайти причину цього — не складно. Очевидно, це маски, які нав'язані соціумом. Вони виникають із міфів, які створила колективна свідомість, це результат дії абсурдної держави, де «всім до всіх є діло».

Отже, назви в романі — важливий елемент його поетики. Л. Кононович цілеспрямовано їх добирає. Через імена письменник передає віяння зламного часу — хаотичні, позбавлені орієнтирів пошуки.

Автор надавав іменам великого значення як митець, свідомий невичерпних можливостей даних естетичних акцентів. Імена-клички в романі «Я, зомбі» несуть соціальну, часову і функціональну виразність.

Література

1. Баскаков Н. А. Русские фамилии тюркского происхождения. — М., 1979. — 279 с.
2. Библия. — М., 1991. — 1032 с.
3. Кононович Л. Я, зомбі // Сучасність. — 1993. — № 4. — С. 18-52; № 5. — С. 13-42.
4. Лосев А. Ф. Философия имени. — М., 1990. — 269 с.
5. «Оскар»: страницы биографии // Эхо планеты. — 1998. — № 4. — С. 41-46.
6. Скрипник Л. Г., Дзятківська Н. П. Власні імена людей. — К., 1986. — 310 с.

Автори статей

Шляхова Нонна Михайлівна — доктор філологічних наук, професор, зав. кафедри теорії літератури, декан філологічного факультету ОДУ.

Фащенко Василь Васильович — доктор філологічних наук, професор, зав. кафедри літератури XX віку ОДУ.

Чорноіваненко Євген Михайлович — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури ОДУ.

Нарівська Валентина Данилівна — доктор філологічних наук, професор, зав. кафедри філологічної та культурологічної підготовки журналістів Дніпропетровського державного університету.

Заверталюк Неллі Іванівна — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського державного університету.

Буханенко Олег Дмитрович — аспірант кафедри теорії літератури ОДУ.

Пасісниченко Ганна Миколаївна — асистент кафедри українознавства ОДУ.

Соловей Єлеонора Степанівна — доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Майстренко Мирослава Іллівна — доктор філологічних наук, доцент кафедри класичної та іспанської філології ОДУ.

Силантьєва Валентина Іванівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської літератури ОДУ.

Александров Олександр Васильович — кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської літератури ОДУ.

Слюсар Арнольд Олексійович — доктор філологічних наук, професор, зав. кафедрою російської літератури ОДУ.

Русняк Інна Олександрівна — аспірантка кафедри російської літератури ОДУ.

Синявська Леся Іванівна — асистент кафедри українознавства ОДУ.

Авксентьєва Галина Андріївна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.

Корольова Наталя Лівіївна — аспірантка кафедри загального та слов'янського мовознавства ОДУ.

Глиняна Лідія Олександрівна — викладач кафедри

українознавства ОДУ.

Вдовиченко Наталя Володимирівна — аспірантка кафедри українознавства ОДУ.

Тіщенко Юлія Валеріївна — аспірантка кафедри літератури XX віку ОДУ.

Бакула Богуслав — доктор наук, професор Інституту польської філології Познанського університету ім. А. Міцкевича (Польща).

Сподарець Володимир Іванович — кандидат філологічних наук, доцент, зав. кафедри української мови та літератури Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.

Сасенко Валентина Павлівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри літератури XX віку ОДУ.

Димитрова Наталя Петрівна — аспірантка кафедри літератури XX віку ОДУ.

Борцова Тетяна Борисівна — аспірантка кафедри української мови та літератури Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.

Шевченко Тетяна Миколаївна — аспірантка кафедри літератури XX віку ОДУ.

Проблеми сучасного літературознавства: 36.
П78 наук. праць / Ред. кол.: Шляхова Н. М.
(відпов. ред.), Сивокінь Г. М., Шпильова О. В. та ін.
– Одеса: Маяк, 1999., – 272 с.
Текст укр. та рос. мовами
ISBN 966-587-018-1

В збірнику публікуються наукові праці, присвячені дослідженню багатьох проблем сучасного літературознавства.

Для викладачів вищих та середніх навчальних закладів, аспірантів, студентів-філологів, усіх, кого цікавлять проблеми сучасного літературознавства.

П 4603010000 – 015 Без оголош.

217 – 99

ББК 83я 43

УДК 82.09

Наукове видання

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Збірник наукових праць

Випуск 3

Українською та російською мовами

Редактор *Ю. М. Михайлов*

Технічний редактор *І. В. Стовпова*

Коректор *М. М. Степченко*

Комп'ютерна верстка *О. Д. Сашків*

Віддруковано з оригінал-макету, виготовленого в комп'ютерному центрі видавництва "Маяк" та редакції газети "РІНО". Підписано до друку 20.05.99. Формат 84x108 1/32. Гарнітура "TimesDL". Ум. друк. арк. 16, 51. Ум. фарбовідб. 16, 74. Обл.-вид. арк. 16,1. Тираж 500 прим.

Всеукраїнське державне багатопрофільне видавництво "Маяк"
Редакція газети "РІНО"
270026, м. Одеса, вул. Жуковського, 14.