

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць
випуск 9
літературознавство*

Засновано у 2002 році

Горлівка-2006

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

С92

- С92 Східнослов'янська філологія:** Збірник наукових праць. Випуск 8.
Літературознавство – Горлівка: Видавництво ГДПШМ, 2006. – 243 с.

ISBN 966-8469-39-9

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів-філологів, викладачів української та російської літератур і мов у школі.

ББК Ш81.0+82.0

- С92 Восточнославянская филология:** Сборник научных работ.
Выпуск 9. Литературоведение – Горловка: Издательство ГТПИИЯ,
2006. – 243 с.

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей украинской и русской литературы и языков в школе.

Рецензенти: д. філол. н. А.С. Зеленько
д. філол. н. В.І. Мацапура
д. філол. н. П.В. Михед

Редколегія: д. філол. н. М.М. Гіршман, д. філол. н. В.А. Глушенко, д. філол. н. В.А. Гусев, д. філол. н. А.П. Загнітко, д. філол. н. В.М. Калінкін, д. філол. н. М.О. Луценко, д. філол. н. Є.С. Отін, д. філол. н. О.С. Киченко, д. філол. н. Л.В. Дереза, д. філол. н. Л.Г. Фрізман, д. філол. н. В.В. Федоров, д. філол. н. Л.І. Шевченко, к. філол. н. Н.І. Иванова, к. філол. н. С.О. Кочетова (відповідальний редактор), к. філол. н. Т.М. Марченко, к. філол. н. Н.В. Корабльова, к. філол. н. Р.А. Куцова, к. філол. н. К.Г. Олійникова, к. філол. н. Л.І. Пац, к. філол. н. В.І. Теркулов, к. пед. н. А.Р. Габідуліна.

Друкується за рішенням вченої ради Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов. Протокол № 8 від 22.03.2006 р.

Постановою президії ВАК України від 30.06.2004р. №3-05/7 розділ „Мовознавство” збірника „Східнослов'янська філологія” внесено до переліку фахових наукових видань, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт.

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 6751.

ISBN 966-8469-39-9

© ГДПШМ, 2006

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

О.А. Галич
(Луганськ)

УДК 821.161.2 – 94.09 Руденко

NON FICTION МИКОЛИ РУДЕНКА

Non fiction Миколи Руденка – це спогади “Найбільше диво – життя”. Вони є одним із найцікавіших і найвагоміших мемуарних творів в українській літературі кінця ХХ століття. Ця книжка являє інтерес з кількох причин: по-перше, приваблює сама постать автора, зовні цілком благополучного радянського письменника, що, для когось несподівано, а для когось закономірно, став дисидентом; по-друге, спогади охоплюють значний період радянської історії, у тому числі й у переломні її періоди, такі, як Велика Вітчизняна війна, хрущовська відлига; по-третє, викликає інтерес саме особистісне бачення письменником минулого.

Мемуари Миколи Руденка в багатьох моментах є традиційними, але в низці моментів виходять за межі існуючої в українській літературі традиції. Їх початок нагадує десятки подібних творів інших відомих, менш відомих і зовсім маловідомих авторів: тяжке напівсирітське дитинство, нехитрі радощі хлопчика з бідної родини, навчання в школі тощо. Письменник уже в першому розділі “Дитинство” знайомить читачів зі своєю родиною: “Батька пригадую то шахтарем то чинбарем. То взагалі ніяк не пригадую. Часи були неспокійні: кожен робив те, що дозволяло якось вижити. Загинув він на шахті тоді, коли мені ледве виповнилося шість років.

На той час у мене було двоє дорослих братів від першого шлюбу матері – Іван і Григорій. А від мого батька лишилася маленька сестричка Таїса – вона ледве спиналася на ноги. Та ще старша від мене Тетяна, яка для обох нас була нянькою” [3, с.9].

Про матір, яка фактично самотужки виростила Миколу й інших дітей, він згадує в іншій тональності: “Мені не довелося бачити матір молодю – бачив тільки збільшений фотопортрет, на якому вона виглядала справжньою красунею. Для мене мати завжди була старою: коли я народився, їй було вже сорок три роки” [3, с.12]. Пам’ять письменника зберегла милі його серцю деталі та подробиці, що стосувалися матері: “Люди називали мою матір Докією Сабецькою. Це її спотворене дівоче прізвище. Насправді вона Собеська. І ось я пишу ці рядки з думкою: із якої ж сім’ї вона вийшла – української чи польської? Цю загадку породжує її королівське прізвище – мимоволі згадуєш про Яна Собеського. Але ж вона почувалася й писалася українкою” [3, с.12].

Про старші покоління своїх предків Микола Руденко з дитинства не знав нічого “ні з материнського, ні з батьківського боку” [3, с.12], а

потім все життя мучився, що свого часу не розпитав про все це матір, яка була зовсім не балакучою, бо “жахливі злидні так її гнітили, що їй було не до спогадів” [3, с. 12].

Чіпка пам'ять письменника зберегла картини природи, побуту, звичаїв і обрядів, що були поширені на сході України в 20-30-і роки ХХ століття: “Розлогий баштан під кручею, оточений невисокими кущами глуду. Матово зеленіють під ранковим сонцем затуманені рососою кавуни. Дині своєю яскравою жовтизною змагаються з сонцем” [3, с. 10]. Дитяча вразлива душа майбутнього письменника сприймала світ одухотворено: “Вітряк був доволі дебеолою спорудою із дикого каміння – цим він не схожий на інші українські вітряки, здебільшого дерев'яні. Камінь брали в кар'єрах, яких у Донбасі не бракує. Це був шаруватий піщаник, із котрого в нашому селі виклали всі загорожі. Їх викладали без розчину, через те поміж каміння лишалися отвори. Так само було замуровано й вітряк. Стіни товсті, міцні – в них було щось від старовинних фортець” [3, с. 24].

Народившись у шахтарському краї, М. Руденко не з розповідей когось, а на власні очі з дитинства бачив, що таке шахта. Спочатку в його пам'яті виринала зруйнована ще в громадянську війну копальня, що знаходилася неподалік від села: “Копер зруйнований, терикон майже весь вигорів і був не попелясто-чорний, а рудий. Стовбур шахти обкладено червоною цеглою – розкіш, не бачена і в пізніші часи” [3, с. 21]. Неподалік від Юр'ївки, де проходило дитинство М. Руденка, була шахта “Білянка”: “Терикон іще молодий, невисокий. Він поки що не чадів – не встиг загорітися. Шахту відбудували перед самою колективізацією, а до цього вона була найнебезпечнішим шурфом” [3, с. 46]. Пам'ять М. Руденка зберегла картину, як після введення шахти в дію, вона виглядала: “Тепер тут височів ажурний копер, на вершині якого крутилися залізні колеса. То, власне, були велетенські блоки – деталі могутнього організму, що піднімав і опускав кліть. У кліті спускалися до забою шахтарі, вона піднімала “на-гора” добуте вугілля” [3, с. 47].

Життя з юних літ було жорстоким для бідної родини, і не лише через матеріальні негаразди. Майбутній письменник ще дитиною під час спустощів втратив око: “Підростаючи, я довго потім роздумував про причини цієї дитячої жорстокості. Мабуть, вона коренилася в недавній братовбивчій війні – люди звикли проливати кров. Смерть у шахті також була явищем доволі частим. Жорстоко, дуже жорстоко жив тоді Донбас. Між сільськими парубками й новоприбулими шахтарями виникали криваві бійки, інколи доходило до ножів і сокир. Діти, звичайно, наслідували дорослих...” [3, с. 25].

Пам'ять Миколи Руденка зберегла дитячі враження від колективізації: “Хоч селяни й ждали лиха, але ж не одразу побачили: колгоспне господарювання – це лихо набагато страшніше, ніж осоружне крі-

пацтво. Отямившись після жорсткостей колективізації, люди почали працювати на колгоспній ниві так само сумлінно, як вони працювали на своїй” [3, с.34]. Пізніше письменник згадає й голодомор початку 30-х років, зізнавшись, що ніколи не думав, що доживе до тих часів, коли про це ганебне явище в історії ХХ століття “почнуть писати правдиво в радянській пресі” [3, с.39].

Спогади Миколи Руденка відрізняються від інших наявністю в їхньому змісті певної метафізичності. Вона вперше заявляє про себе ще в дитинстві. Письменник пригадує, що коли в малому віці він ледве не потонув, то від матері почув таке пророцтво, про яке він всерйоз задумався набагато пізніше, коли сказане матір’ю стало підтверджуватися: “Перше потоплення ти пережив. І ще тобі два потоплення належать. Якщо й ті переживеш, не сільською людиною зробишся. По книжковій частині підеш, життя буде важче, але добру славу серед людей матимеш. Одружуватися доведеться тричі. З першою недовго проживеш. Друга буде з наших, місцевих. З нею проживеш довгенько, але це теж не твоя. Твоя – це третя, набагато молодша. З тією житимеш до смерті. А дітей буде четверо... отака твоя доля сину” [3, с.37]. І справді, уже в повоєнний час М. Руденко ледве не потонув, рятуючи юнака на Дніпрі під Каневом. Утретє письменник врятувався від загибелі на воді, купаючись під час шторму в морі, коли чергова хвиля кинула його на каміння.

Через багато років Миколу Руденка почала мучити думка, якій він не надав значення тоді: “Звідки вона (мати. – О.Г.) знала усе моє життя наперед? Вона ж його передбачила навіть не метафорично, як це сталося з батьковою смертю, а буквально й цілком непомилно” [3, с.38].

Певні містичні моменти містять і ті фрагменти спогадів Миколи Руденка, в яких ідеться про інші пророцтва. Так, у 60-і роки йому приснився сон, що передвіщав смерть брата Григорія: “Я побачив Нюрину хату, невелике подвір’я, навіть песика в будці й тих курей для яких Григорій вирощував кукурудзу. Ось і Григорій, похитуючись вийшов на подвір’я. А поміж ним і мною пройшла тінь мого батька. Він був зодягнений у брезентовий плащ-дошовик. Коли пола відгорталася, з-під неї визирала обгоріла кістка правої ноги. Сива борода, як у мене тепер, заклопотаний погляд – мовби він прийшов, аби виконати якусь важливу роботу.

Григорій, здавалося, його не бачив. Батько одразу ж зник у сутінках. Тимчасом Григорій зупинився, оглянувся довкола і мовив:

– Прощай, братушко.

З цими словами упав посеред подвір’я і вже не ворухнувся. Саме оті його слова мене й розбудили.

А десь опівдні прийшла телеграма від Таїси – Григорій помер. Помер на світанку – саме тоді, коли я це побачив і прокинувся в холодному поту” [3, с.334].

Подібні речі впродовж усього життя мучили автора мемуарів, про що в тексті є прямі свідчення: “Чому на мене падає ця містика? Адже ж це був не сон – це було бачення в іншому вимірі. Невже я чимось відрізняюся від інших людей, до яких жодна містика не приходить?” [3, с.334].

Мемуари Миколи Руденка є інтертекстуальними. Інтертекстуальність виявляє себе на рівні власної творчості. Наприклад, розповідаючи про Тетяну, яку матір знайшла помираючою в бур'янах письменник згадує, що в романі “Вітер в обличчя” він “використав цей епізод: так буде знайдена в бур'янах головна героїня роману Валентина” [3, с.10]. І тут же М. Руденко додає, що багато епізодів з власного життя або з життя його родичів лягло в основу художніх творів.

Інтертекстуальність стосується й творчості інших письменників. Так, прямим перегуком з публіцистичним виступом Олеся Гончара “То звідки ж явилась “звізда Полин?” є такі рядки: “Моя пам'ять – те джерельце, з якого витікає людське “я” – починається весело і яскраво. Вона пробудилася на крейдяній кручі, що нависала над чистим широким Дінцем. Сьогодні Дінець і не чистий, і не широкий – його випила індустрія Донбасу. А тоді привільні українські ріки іще не зазнали згубної дії апокаліптичної Звізди Полин” [3, с.10].

Мемуари Миколи Руденка містять цікаві свідчення взаємин з відомими українськими письменниками. Він вважає себе “хрещеним батьком” Ліни Костенко, з якою познайомився в Москві, коли майбутня поетеса ще лише осягала основи знань в Літературному інституті імені О.М. Горького: “Ліна писала тоді російською мовою” [3, с.215]. Миколі Руденкові довелося почути, як вона читала власні вірші: “Вірші як вірші, грамотні, розумні, ними можна навіть заслужити прихильну рецензію, та вони не тільки нездатні були створити погоду в поезії, але й просто запам'ятатися. Пригадую, ми вийшли з Ліною на вулицю й пішли Красною Преснею. Про поезію не розмовляли, на черзі були якісь інші теми. Та ось я наважився запитати Ліну:

- А українською мовою ви пишете?
- Інколи пишу, – непевним голосом відповіла вона.
- А ви могли б прочитати хоч кілька українських віршів?
- Ну, спробую.

І Ліна почала читати вірші, які потім увійшли до її першої книжки “Проміння землі”. Я відразу ж відчув, що це далеко не пересічна українська поетеса, і саме українська, а не російська. Коли я висловив ці думки Ліні, вона іронічно посміхнулася:

– Ви перебільшуєте значення цих віршів. Я пробувала подавати їх до журналів – ніхто й уваги не звернув” [3, с.215]. Микола Руденко допоміг поетесі видати першу збірку “Проміння землі”: “Книжку без особливих труднощів невдовзі видали, і в українській літературі з'яв-

илася поетеса Ліна Костенко. Вона мабуть, уже й забула, хто був її хрещеним батьком” [3, с.215].

Автор спогадів пишається цим, адже “не часто випадає старшому письменникові досягти в тяжку літературну дорогу молодого поета, який потім досягне таких поетичних вершин, на які сьогодні вийшла Ліна Костенко” [3, с.215].

Аналізована книжка спогадів містить цікаві подробиці взаємин Миколи Руденка з Олесем Гончаром. Уперше згадка про Гончара з’являється у зв’язку з подією, що суттєво змінила життя Руденка. Його викликали до ЦК КПУ на важливу розмову: “Там, у кабінеті Давида Копиці, уже сиділи Олесь Гончар, Василь Козаченко, Олександр Підсуха, Наум Тихий” [3, с.170]. Саме на цій зустрічі згаданим літераторам-початківцям доручили виступити на нараді молодих письменників, що саме тоді готувалася ЦК КПУ, з критикою творів класиків української літератури. Після наради їх прийняв Л. Каганович, який вдруге очолив партійну організацію України: “Я чомусь опинився перед самим носом Лазаря Мойсейовича, напроти мене сидів Олесь Гончар, а збоку від Кагановича, за його ж столом – Олександр Корнійчук” [3, с.173]. Переповідаючи про застільну розмову, Микола Руденко наголосив, що “Гончарові Каганович передав подяку від Сталіна за його роман “Прапорносці” [3, с.174].

З інших цікавих подробиць, на які звернув увагу автор мемуарів, він відзначив слова партійного лідера, що “молоді письменники кепсько одягнені” [3, с.174], і доручив секретареві ЦК Литвину подбати про їхній одяг. Під час зустрічі Руденко поскаржився можновладцю на погані житлові умови: “Всі ми, крім Гончара, або жили за містом, або наймали кутки чи кімнатки в перенаселених комунальних” [3, с.174]. Щоправда, як згадає письменник, всі обіцянки Кагановича так і залишилися обіцянками.

У 1947 році Руденка призначили відповідальним редактором журналу “Дніпро”: “До редколегії ввійшли: уже тоді лауреат Сталінської премії Олесь Гончар, Дмитро Білоус, Андрій Трипільський. Гончар очолив відділ прози, Трипільський – відділ критики, а Білоус отримав посаду відповідального секретаря” [3, с.176]. Говорячи про роль Олесь Гончара в роботі молодіжного журналу, Микола Руденко зазначив, “що Олесь Терентійович виявив неабияку зацікавленість журналом” [3, с.176]. Відбувалося все це в часи, коли в літературу прийшли фронтовики, вчорашні рядові й командири, колишні партизани: “Ми з Гончаром... бачили свій моральний обов’язок у тому, щоб підіймати літературний шлагбаум перед недавніми окопниками” [3, с.176].

Доля Руденка, як і доля Гончара, 1948 року перетнулася з долею молодого письменника-фронтовика Миколи Щепенка, автора повісті “Людина іде до сонця”, що друкувалася в журналі “Дніпро”: “Цей

твір за всієї недосконалості привабив мене й Гончара показом повенного українського села. В центрі подій був секретар райкому, але мислення цієї людини мало скидалося на думки та вчинки типового партбюрократа” [3, с.177].

У повісті М. Щепенко зобразив колгоспників, що, мов раби, працюють на землі, зазнаючи знущань від бригадирів і голів колгоспів. Руденка й Гончара звинуватили в тому, що вони підписали ідеологічно шкідливий твір до друку: “Наївні намагання автора та редакції сховатися за ідеалізовану постать секретаря райкому були відразу ж розгадані, нас піддано нищівній критиці” [3, с.178].

Руденка й Гончара з цього приводу слухали на засіданні бюро ЦК ЛКСМУ, були навіть пропозиції перервати публікацію, врешті-решт керівників журналу зобов'язали “підстригти” й “причесати” другу частину твору. Це суттєво вплинуло на долю молодого письменника Миколи Щепенка, який, “несучи ярлик неблагоннадійного, з якого не спускав ока КДБ, так більше й не піднявся” [3, с.178]. До речі, в постанові бюро ЦК ЛКСМУ на адресу автора мемуарів було сказано: “Редактор тов. М. Руденко погано керує журналом, несерйозно ставиться до підбору працівників. Редколегія журналу по суті існує формально, більшість її членів не працює над рукописами і не бере участі в підготовці матеріалів до друку. Важливіші відділи журналу – прози, критики і публіцистики – працюють незадовільно” [2, с.101]. Ім'я ж Олесея Гончара в постанові не фігурувало, що дало підстави В. Галич висловити припущення, “що тут міг вплинути і офіційний імідж Гончара – сталінський лауреат” [1, с.748].

Ще раз ім'я Олесея Гончара М. Руденко згадав у зв'язку з опублікованим лише 1990 року доносом Іллі Стебуна та Євгена Адельгейма Л. Кагановичу, в якому було оббріхано провідних українських письменників, а натомість пропонувалося висунути на керівні посади “тих, хто за завданням Кагановича вчинив розгром творчості провідних українських письменників. Тобто Миколу Руденка, Олесея Гончара, Наума Тихого, Олександра Підсуху та інших молодих письменників” [3, с.182].

Після круїзу навколо Європи (1956 р.) Микола Руденко розповів Олесею Гончару, як один немолодий робітник на заводі “Рено” у Франції сказав, щоб письменники подякували вождям, що зробили Росію великою, а у відповідь почув від Гончара: “В Радянському Союзі вони бачать імперію” [3, с.242]. Цікавим і сьогодні є коментар цієї ситуації, зроблений у спогадах Миколою Руденком: “Олесь Терентійович, старший за мене лише на два роки, виявився в цьому питанні куди зрілішим, аніж я. Щоправда, розуміння Союзу як імперії Гончар не афішував з трибуни, та й у приватних розмовах, мабуть, говорив про це нечисто. “Собор”, де Олесь скаже чимало такого, що він ховав у собі заради можливості якось існувати і творити, ще не був написаний” [3, с.242].

Говорячи про Гончара, Микола Руденко згадував свою давню розмову з ним щодо реалізму. Автор “Прапорonosців” не погоджувався з тезою Миколи Руденка, що він її пропагував на початку 60-х років, нібито в літературі сталінської доби ніякого реалізму не спостерігалося: “Та невже ти й моїх “Прапорonosців”, – дивувався Олесь Терентійович, – зараховуєш до творів, у тканині яких відсутній реалізм” [3, с.257]. Руденко вважав, що названий роман Олесь Гончара був написаний на догоду Сталіну, хоча його автор тоді про це не думав. Мабуть, сталінська доба відбилася й на сприйнятті Руденком “Прапорonosців”. У листі до львівського вчителя А.Ф. Юрчука згодом Гончар напише, що, працюючи над цією трилогією, він “хотів зняти з українців тавро колаборантів, якими зображувала офіційна пропаганда всіх тих, хто мав нещастя опинитися в окупації або в полоні” [1, с.489]. До того ж, автор прагнув художньо довести, що українці не гірше за інші народи зарекомендували себе в боротьбі з фашизмом.

Ще раз Микола Руденка згадує Олесь Гончара у зв’язку з будівництвом під Києвом наприкінці 50-х років дачного селища для письменників: “Воно будувалося на найвищому рівні наших уявлень про побутову культуру і, звичайно, коштувало недешево. Серед забудівельників були П. Панч, Ю. Смолич, О. Гончар, М. Бажан, А. Головка, С. Склярєнко, Н. Забіла та інші” [3, с.259].

Потім ім’я Олесь Гончара з’являється в спогаді про те, як Миколу Руденка виключали з партії: “Проти мого виключення з партії виступив Юрій Збанацький. Колись ми з Дмитром Білоусом та Олесем Гончаром допомогли Юркові врятуватися від переслідувань з боку Двічі Героя Радянського Союзу Федорова” [3, с.369].

Жанрова природа мемуарів вимагала від Миколи Руденка чесності й відвертості, і він не раз демонструє ці якості, коли відкрито сповідається перед нащадками, наводячи такі факти власної біографії, про які інші воліли просто мовчати: “Сьогодні непочесно про це згадувати, але й не згадати не можна, бо інакше буде необ’єктивне висвітлення власної особи: поклав і я свій камінь у постамент всесвітнього пам’ятника товаришеві Сталіну. Маю на увазі поему “Слово про полководця”, яку я написав у санаторії “Україна”. Першими її слухачами стали Георгій Шевель та інші партійні діячі високого рангу.

Уривки з поеми були надруковані в московських газетах, а повністю вона вийшла російською мовою в журналі “Октябрь”. Як мені казали, поему читав сам Сулов: без його візи не можна було надрукувати твір про Сталіна. В мене немає іншого виправдання, окрім того – таким я тоді був, так вірив і через те так писав” [3, с.204-205].

Лише через багато років М. Руденко збагнув, що в його “особі тодішній пропаганді вдалося витворити так звану нову людину за сталінськими рецептами. Ця людина дуже пишалася тим, що з неї почина-

ється комуністична ера” [3, с.212]. У одному з віршів тих часів поет написав: “Я народився третього року комуністичної ери” [3, с.212].

Про свій конфлікт із Системою Микола Руденко згадує на багатьох сторінках мемуарного твору. Цей конфлікт розпочався з того, що на початку 60-х років Микола Руденко поставив під сумнів теорію Карла Маркса, що привело до нерозуміння його вчинку з боку оточення. Тодішню дружину Євгенію вдалося переконати в тому, що поет збожеволів. Найближчі друзі, зокрема поет Леонід Первوماйський, котрий чимало зробив для становлення Миколи Руденка як письменника, звичайно ж не повірив у його божевілля, але не міг відкрито підтримати, і не лише через ідеологічні перешкоди, а й тому, що нічого не розумів у сутності економічних розрахунків автора мемуарів. “Він широко вважав, що я займаюся не своєю справою: мені належить писати вірші – поезії підвладне геть чисто все” [3, с.305], – зазначав Микола Руденко.

Спогади містять низку метафізичних свідчень спілкування Миколи Руденка з Світовим Розумом, у які досить важко повірити й досі, майже через півстоліття з того часу: “Пережив я 12 серпня 1963 року – зустріч з Пантократором” [3, с.319]; “Усе, що я переживав упродовж 12-15 серпня 1963 року, я гарячково накидав на папір у той самий час, коли мене палив Космос. Правду кажучи, я не випускав з рук олівця й паперу цілих три доби. Мені було нав'язано, що ці записи я мушу віднести до ЦК, аби там зрозуміли, з чим компартія буде мати справу” [3, с.319]; “Самозрозуміло, що зустріч з Пантократором для мене, атеїста, була великим потрясінням. У хвилини, коли на мене впав Розумний Вогонь, я сидів у дачному кабінеті за письмовим столом” [3, с.320]; “Безпосередній контакт із Пантократором тривав лише три доби, надалі я був залишений сам-на-сам із життям, що перетворилося для мене на каторгу” [3, с.323]; “Пантократор сказав цілком ясно: земельні ресурси радянської імперії вичерпаються десь у роки вісімдесяті, а зараз лише початок шістдесятих. Мабуть, мене зрозуміють лише тоді, коли настане економічна катастрофа, причину якої належить пояснити. Тоді знайдуться в мене слухачі й читачі. А поки що ніхто не зважить на мої похмурі пророцтва” [3, с.324].

Кінець ХХ століття ознаменувався появою спогадів багатьох відомих українських письменників, тих, що жили в Україні, і тих, чий шлях привели їх на Захід. Серед кращих можна назвати мемуарні твори Г. Костюка, В. Дрозда, І. Жиленко, Б. Олійника, Р. Іваничука, Ю. Шевельова тощо. Безумовно, належне місце серед них посяде й книжка М. Руденка “Найбільше диво – життя”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич В.М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: Монографія. – К.: Наук. думка, 2004. – 816 с.
2. Про повість М. Щепенка “Людина іде до сонця” // Дніпро. – 1948. – №8. – С.101-102.
3. Руденко Микола. Найбільше диво – життя. Спогади. – К.: Едмонтон; Торонто: Канадський Інститут українських студій; Видавництво Таксон, 1998. – 560 с.

АНОТАЦІЯ

У статті аналізується мемуарна книжка Миколи Руденка “Найбільше диво – життя”. Автор звертає особливу увагу на проблематику цього твору, що належить до найкращих в українській письменницькій мемуаристиці кінця ХХ століття. Розглядаються також ті відмінності, що виділяють працю Миколи Руденка з-поміж інших мемуарних творів вітчизняних письменників останніх десятиліть.

SUMMARY

In the article Mykola Rudenko's book “The greatest wonder is life” is being analyzed. The author pays special attention to the problems of this work, which belongs to the best Ukrainian authors' memoirs of the end of XX century. The particularities, which mark Mykola Rudenko's work among other Ukrainian writers' memoirs of last decades, are also being studied.

*А.Л. Глозов
(Тернополь)*

УДК 82.0

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ УКРАИНЫ

В научных кругах филологов-русистов последнее время курсирует идея создания академической истории русской литературы Украины. Основной проблемой, как выяснилось, является решение, казалось бы, очевидного вопроса: что считать русской литературой Украины? Возник ряд гипотез, предлагающих считать таковой:

- a. Русских писателей, родившихся на Украине.
- b. Произведения русской литературы, действие которых происходит на Украине.
- c. Русских писателей, живущих или живших на Украине, независимо от того, связаны ли их произведения с Украиной.
- d. Тексты украинских писателей, написанные на русском языке.
- e. Этнически русских писателей, независимо от языка их произведений, живущих или живших на Украине.

Попытаемся установить степень универсальности этих критериев.

А. Писатель мог родиться на Украине, но впоследствии либо никак творчески не соприкоснуться со своей исторической родиной, как, например, Н. Некрасов, либо не воспринимать украинской специфики ее (А. Ахматова-Горенко). То есть, этот признак не может считаться универсальным. Перечень русских писателей родом с Украины настолько велик, что занял бы большую часть материала.

В. При «географическом» подходе русской литературой Украины может считаться и «Дама с собачкой» А. Чехова (Ялта), и «Полтава» А. Пушкина, что также, будучи явным парадоксом, профанирует этот подход.

С. Место постоянного проживания само по себе мало что решает, особенно если искать некий универсальный критерий. Хемингуэй, живший долгие годы на Кубе, не перестал от этого быть писателем американским. Мицкевич и Словацкий создавали классические произведения польской литературы при отсутствии польского государства вообще. Гоголь писал «Мертвые души» в итальянском «прекрасном далеке». Феликс Кривин, живший в Ужгороде, публиковался преимущественно в Москве, а затем уехал в Израиль.

Д. История украинской литературы знает случаи создания художественных текстов на русском языке. Наиболее показательный – проза Т. Шевченко, которая по объему превышает его же украинскую поэзию.

Е. Этнический признак вообще наиболее сомнительный, особенно если учесть, что объективных критериев определения национальности просто не существует. Есть только самоидентификация, которая, в свою очередь, может не декларироваться. Наиболее яркий пример – дискуссия о том, к какой национальной культуре принадлежит Гоголь, русской или украинской.

Первый и основной критерий – все-таки язык. То есть, говоря о русской литературе Украины, будем иметь в виду только и исключительно тексты, первоначально созданные на русском языке. По аналогии: В. Сирин – русский писатель, В. Набоков – писатель уже американский.

Место проживания значения не имеет. По большому счету оно может быть вынужденным: ссылка, эмиграция.

Этническая принадлежность также не может считаться определяющим фактором. Джозеф Конрад и Гийом Аполлинер были этническими поляками, однако принадлежали английской и французской литературе.

Остается **исторический** аспект.

Вариант *первый*. Есть история «большой» русской литературы, которая включает в себя литературу «материковую» и литературу русского зарубежья, диаспоры. Не имеет принципиального значения, как эта диаспора образовалась: три волны русской эмиграции из Советской России равноценны факту развала СССР и формированию на территориях бывших советских республик групп писателей, творящих на русском языке. Таким образом, русскоязычные тексты Украины – это фрагменты истории русской литературы вообще.

То есть, создатели учебника по русской литературе обязаны учитывать написанное и изданное на территории США, Великобритании, Франции, Украины, Казахстана, Молдовы и т.д. С этой точки зрения нет принципиальной разницы между В. Войновичем, живущим в Германии, Н. Коржавиным, живущим в Америке, и Г. Глазовым, живущим во Львове.

Даже если художественная действительность произведений этих авторов, немецкая, американская или украинская, и не вполне соотносится с, условно говоря, русским культурным фоном, то, по большому счету, различия здесь не большие, нежели между вологодским культурным фоном В. Белова, донским культурным фоном М. Шолохова и космополитичным урбанистским культурным фоном А. Вознесенского.

Мозаика русской литературы, таким образом, пополняясь различными этнокультурными космосами, приобретает всемирный масштаб. И задача исследователей русской литературы Украины состоит в максимально полном освещении всех возможных версий и вариантов явлений художественной литературы на русском языке, связанных так или иначе с историей и географией Украины.

Вариант *второй*. Исходить из истории «большой» украинской литературы, в рамках которой существуют параллельные тексты, по историческим обстоятельствам вынужденные быть написанными по-русски. Под этим углом зрения Т. Шевченко, даже писавший русскую прозу, остается явлением украинской литературы. В не меньшей мере таковым явлением будет и этнический украинец Н. Гоголь, не просто осознававший себя украинцем, но и создавший украинскую художественную действительность. И речь идет не только о сугубо украинских «Вечерах на хуторе...», но и о петербургском цикле, и о «Мертвых душах», где вся гоголевская новизна в конечном счете возникла из «остранненного», украинского взгляда на россий-

скую повседневность, дикость и смехотворность которой не замечал русский абориген, даже конгениальный Гоголю, например, тот же Пушкин.

Естественным образом при таком подходе фактом украинской литературы становятся писатели советской эпохи, институтом прописки привязанные к украинским населенным пунктам, печатавшиеся преимущественно в советских украинских издательствах, в силу образования и общения мыслящие украинскими историческими, географическими и культурными категориями, следовательно, создававшими сугубо украинский культурный фон, хоть и на русском языке.

И, наконец, вариант *третий*. Существует история «большой» русской литературы, явления которой приобрели общенациональный характер. Заслуженно или нет, значения в принципе не имеет. Так сложились исторические обстоятельства. Но вместе с тем в отдельных регионах существует литература своя, местная, провинциальная, литература второго плана, по сравнению с литературой центральной, литературой метрополии. И тогда русские писатели Львова и Ивано-Франковска встанут в один ряд с писателями Воронежа и Тамбова. И те, и другие известны у себя на «малой родине», время от времени прорываются в печать метрополии, возможно, становятся известными какими-то своими отдельными произведениями, оставаясь в целом представителями того самого пресловутого «второго плана». Ничего зазорного в таком положении нет: литературный процесс состоит не только из вершин, остаться в истории литературы хотя бы одним стихотворением – уже большая удача.

То есть, в принципе возможна реализация любого из этих трех вариантов. Разумеется, каждый из них может потребовать определенных мировоззренческих и научных компромиссов, без которых, как мне представляется, невозможна вообще никакая научная гипотеза, существующая только за счет отказа от определенных деталей во имя целостности концепции.

SUMMARY

In the article the question of contemporary concept of Russian literature in Ukraine is being considered. The criteria for selecting a writer being Ukrainian and the levels of realisation of these criteria and aspects are being analysed.

УДК 82.0

РЕКОНСТРУКЦІЯ МІФОПОЕТИЧНИХ ФОРМ ЯК ПРОБЛЕМА ІСТОРИЧНОЇ ПОЕТИКИ

Проблема творчої кореляції міфу, фольклору та літератури набуває в останні роки нового наукового висвітлення. Все частіше з'являються дослідження, у яких представники досить різних філологічних шкіл та напрямів, відштовхуючись від традиційних типологічних парадигм, прагнуть до оцінки культурних етапів міфу, фольклору та літератури не лише в аспекті їх історичної формотворчої перспективи, а й у розрізі органічної генетичної єдності. Ця ідея (висловлена вперше, як здається, в компаративних фольклорно-літературних розвідках О.М. Веселовського) інтерпретується сьогодні у площині структуральної семіотики і постсеміотики як фактор культурного “кругообігу”, при якому рух людської культури не є подоланням початкового міфопоетичного періоду та проривом до періоду наступного – логіко-наукового. Скоріше все відбувається навпаки: культура у своєму розвитку постійно повертається до міфологічних стереотипів, відтворює сталі міфопоетичні та метафоричні конструкції. З цього погляду культура є процесом трансформації та пізнання культурних текстів, які редукуються до універсальних міфологічних структур. На таких засадах вибудовується класична, як на сьогодні, структурно-семіотична теорія тексту (К. Леві-Строс, Р. Барт, Г. Грабович, Ю. Лотман, Б. Успенський, Є. Мелетинський, В. Топоров та інші).

Окреслена традиція зорієнтовує на потрактування міфу як передумови художньої творчості, як “генетичного коду” художнього мислення взагалі. По суті, міф розглядається як універсальна система, що містить у згорнутому вигляді низку структурно-семантичних властивостей уже постміфічної, фольклорної та літературної творчості. Аналіз цих властивостей – чи не найактуальніше на сьогодні завдання філологічної науки.

У парадигмі міфо-фольклорно-літературних зв'язків особливого значення набуває семантика художньої форми, прояви якої пов'язуються із втіленням міфологічного світогляду. Орієнтація художньої форми на міфологічні архетипові структури інтерпретується сьогодні у розрізі інтертекстуального, метатекстуального, міфопоетичного тощо. З погляду загальної теорії тексту експлікація міфопоетичного компоненту можлива лише за умови семантичного формального “підґрунтя”, що складає певну усталену схему, на яку накладається

ся текстова структура. Опис міфопоетичного, таким чином, пов'язується, з одного боку, з проблемою послідовної реконструкції прототекстових елементів (фрагментів), а з іншого – з питанням змістових функціональних властивостей міфопоетичних форм у фольклорно-му і літературному контексті.

Завдання запропонованої статті саме і полягає у спробі окреслення проблем і перспектив реконструкції міфопоетичних форм на матеріалі фольклору і літератури, погляду на фольклор як на творчу систему, що трансформує міфологічні уявлення в міфопоетичні структури.

Як відомо, проблемами реконструкції вперше зацікавилися представники міфологічної школи. У низці вельми оригінальних статей, а пізніше й у “Поетичних поглядах слов'ян на природу” О.М. Афанасьєв неодноразово зауважував, що у фольклорних джерелах міфологія присутня вже в зруйнованому вигляді, і що завдання дослідника полягає у відновленні прадавніх міфів за їх пізніми вербальними версіями. Афанасьєв стверджував: “Давні вірування доходять до нас, як темні скалки, що позбавлені образності. Міфологія така ж само наука, як і наука про допотопних тварин: вона відтворює цілісний організм за розрізненими залишками давнини” [1, с.109]. Щоправда, такий підхід у міфологів пов'язувався не стільки з визначенням чіткої методології реконструкції, скільки з “ученим яснобаченням”, коли науковий пошук йшов на рівні прозрінь і припущень: “відновлена” міфологія вражала своїм схематизмом і водночас науковим раціоналізмом [7, с.231]. Відтак поняття реконструкції традиційно розумілося (і розуміється дотепер) вельми широко: від необхідності прочитання й інтерпретації власне фольклорної ситуації певного культурно-історичного періоду до відтворення глибинних світоглядних і поетичних основ народної творчості. У цьому другому випадку аналіз архаїчних фольклорних явищ підводив до необхідності інтерпретації структури фольклору як системи, що виростає із властивостей міфологізованого мислення.

Завдяки класичній традиції (яку, знову ж таки, започаткував Веселовський) проблема реконструкції успішно вирішується на шляхах перетину суміжних дисциплін (мовознавства, фольклористики, історії, етнографії, етнології), постаючи спробою “не тільки відновлення якоїсь початкової праформи або прастану, але й будь-яким наближенням до них. Можливості та глибина реконструкції при цьому, звичайно, залежать від рівня досліджень й повноти матеріалу, і в міру вивчення змінюються” [6, с.60]. Саме так трактує проблему реконструкції засновник нової етнолінгвістичної школи М.І. Толстой, пов'язуючи проблеми реконструкції з наявністю єдиного культурного семантичного комплексу, що поєднує археологію, етнографію, лінгвістику та фольклористику. І якщо археологія та мовознавство, пише вчений, досягли в дослідженні процесів слов'янського етногенезу значних результатів,

то реконструкційні можливості етнографії та фольклору іще досить мало використані: етнографи і фольклористи мають звернутися до тих самих методів (приміром, методу ретроспекції), які вже використовують археологи та мовознавці [6, с.42]. Єдність методу в цьому випадку сприяє науковій цілності та переконливості висновків: перевага фольклориста у тому, що він має справу із системою, заснованою на єдності світоглядових народних уявлень, структури жанру й жанрової сукупності, на подібності стильових засобів образотворення, на ритуально-обрядовій функції уснопоетичних текстів тощо. У самій цій системності й міститься запорука того, що структурна цілісність фольклору може забезпечити встановлення інваріантних форм (моделей), зафіксованих відомих варіантів та відкрити шляхи до реконструкції початкової поетичної праформи.

Крім того, різна “поведінка” і різний творчий характер жанрів, їх неоднакова сакральність, обрядовість, міфологічність, культурна функція, тобто вся історична система загалом, дає можливість реконструкції особливого типу – внутрішньофольклорної, внутрішньосистемної. “Можна спостерігати за окремими символами, мотивами, формулами й навіть поетичними засобами не в межах одного жанру, а в різних жанрах і на цій основі проводити операції реконструкції.

...Для реконструкції й вивчення багатьох вірувань, міфологічних і сакральних уявлень та дій фольклор, у вузькому або конкретному розумінні цього слова (словесна народна творчість), може слугувати лише як другорядне джерело, оскільки первісним джерелом є самі вірування й міфологічні сакральні уявлення, які містяться, як правило, не в “художніх” текстах традиційних жанрів, а в різних розпорядженнях, заборонах, пророцтвах та інших врегульовуючих релігійно-міфологічну поведінку непоетичних текстах” [6, с.54].

“Художній” фольклор як міфопоетична система входить складовою частиною в традиційну культуру й виступає одним із компонентів її загальної структури. Отже, завдання, запропоновані фольклору, впливають із загального обсягу культурної конструкції і внутрішньофольклорна реконструкція зводиться, таким чином, до відновлення або “введення деякого інваріанту із численних варіантів з урахуванням імовірної еволюції формального та змістового порядку. Так реконструюється значення праслов’янських слів в етимологічних індоєвропейських та праслов’янських словниках” [6, с.60]. Цей суто лінгвістичний аспект проблеми відіграє сьогодні, як здається, визначальну роль. Скажімо, відомий теоретик культури В.М. Топоров в останній роботі, що стосується проблем культурної передісторії слов’янства, звертається до репродукції як інструменту відтворення “...безперервності основної складової слов’янської традиції – безперервності, що закорінена, по-перше, в мовній спільності; по-друге, у збереженій єдності міфо-

поетичного образу світу та співвідносною з ним людиною; по-третє, в спадковості між передісторією та історією, тому порозі, перехід через який був подією епохальною та доленосною, що привнесла в життя нові ідеї ... та змінила світ..." (детальніше про лінгвістичний аспект проблеми реконструкції див.: [8, с. 9; 9, с. 209-215]).

Визначаючи початковим об'єктом реконструкції праслов'янської "текстової" картини світу літературу й усну словесність, Топоров прочитує в них "...найважливіші ідеї, мотиви (включаючи і персонажі), образи ключового праслов'янського міфу, так званого "основного", і його варіантів... Ця орієнтація ... підкреслює єдність давньої праслов'янської словесності, закоріненої в опорі на головний, міфопоетично найбільш розроблений прототекст..." [8, с. 12].

Таким чином, всі окреслені наукові підходи, незважаючи на відмінність дослідницького матеріалу і різновекторність методів (етнографія, лінгвосеміотика, фольклористика), передбачають єдине надзавдання: відновлення принципів початкової праслов'янської картини світу, змістовно і формально близької до відомої міфопоетичної традиції слов'ян.

Найважливішим питанням при цьому, безумовно, залишається питання про міру використання фольклору як джерела реконструкції давнього світогляду, і саме тому дослідницькі зусилля останніх десятиліть пов'язуються із інтерпретацією фольклору в дещо незвичному ракурсі. Йдеться про погляд на фольклор з позиції якісного вмісту в його текстах відомостей про окремі факти побутової діяльності, ритуально-магічної практики, предмети матеріальної культури тощо. "На основі фольклорних даних, – зауважує Л.М. Виноградова, – можна відновити деякі архаїчні форми конкретного етнографічного субстрату. У фольклорі зберігаються та транслюються в часі елементи архаїчного мислення, емпіричні знання, міфологічні уявлення про світ, релігійні погляди, тобто відбивається ідеологічна та пізнавальна сфера людської діяльності... Відповідно можна розглядати можливості фольклору як джерела для реконструкції певних етнографічних норм традиційної культури і як джерела для реконструкції змістовного ідеологічного рівня (тобто архаїчного міфологічного світогляду)" [2, с. 102]. Звичайно, якоюсь мірою архаїчні факти вживлені в тканину фольклорного тексту, і це зайвий раз доводить, що з погляду культурної структурованості фольклорний текст є самостійною системою всередині більш загальної культурної системи. Наприклад, структура чарівної казки, за теорією В.Я. Проппа, містить елементи обряду ініціації, але щоб цю очевидність описати, прокоментувати, пояснити як проблему фольклористики, автору потрібно було послідовно викласти ціле структурно-типологічне дослідження історичних коренів нового культурного утворення. Фактично Пропп, відштовхуючись від основ архаїчного світосприймання, від ідеології міфу, руха-

вся до міфопоетики, до фольклорного жанру як етапу завершення архаїчної традиції і, в той же час, до моменту появи нового культурного світоглядного принципу. Міф та ритуал (реконструйований “головний” текст) постійно породжує, як показує Пропп, другорядні внутрішні утворення, своєрідні “локальні простори” – жанри. Вони – лише елементи, уламки єдиного міфоритуального сценарію, що дуже важко складаються у цілісну художню картину. Досвід реконструкції архаїчних станів крізь призму фольклорного жанру обов’язково повинен враховувати еволюцію жанру, те, що жанр є історичним результатом міфу. Саме з таких принципових позицій підходить до визначення фольклорного жанру історична поетика.

Міфопоетична реконструкція, таким чином, постає відновленням та поясненням історичної ієрархії, рухом зсередини жанру в позажанровий простір, через специфіку та функції окремого жанру до жанрової взаємозалежності, від художньої структури до її ідеологічного змісту. В.М.Топоров слушно зауважує, що першопочаток міфу (“безжанрового простору”) сягає сфери спонтанного, непередбачуваного, неконтрольованого свідомістю, “міф вибудовується ніби знизу, шляхом змін, трансформацій, міркувань та розширень, “поліпшень” та “погіршень”, закорінених у розвитку, в самій ідеї еволюції та усвідомлюваних лише на наступному етапі... Ця тенденція сходження, прояснення, переходу на рівень персонажів, циклізації різноманітного, другорядного, випадкового в єдине загальне..., переступаючи з рівня на рівень, якраз і могла привести до утворення міфу як вищого досягнення міфопоетичного періоду розвитку” [8, с.189-190]. Звідси шлях реконструкції бачиться в зворотному напрямку: від єдиного та завершеного – до фрагментарного та елементарного, до глибинних змістових засад, що породжують міфопоетичні структури. Це шлях, який реально може запропонувати фольклорна традиція. Так проблема реконструкції тісно пов’язується з вивченням принципів історизму фольклору, з двома фундаментальними підходами у вивченні динаміки культури – діакронним (в структуральній термінології – парадигматичним) та синхронним (синтагматичним).

Яскравим прикладом історичного погляду на формування фольклорної системи у її синхронних і діакронних зв’язках з міфом можуть слугувати праці Є.М. Мелетинського, пов’язані ідеєю поетики міфу і відбиття його класичних форм у фольклорі та ранніх літературних джерелах [3; 4, с.56-136; 5, с.230-276]. Ідею реконструкції вчений тісно пов’язує з синтагматикою міфу, його моделювальними властивостями: численні фольклорні міфологізовані мотиви не прояснюють ані структури казки, ані міфологічної системи в цілому. Основою семантичних класифікацій, що підводять до реконструкції, Мелетинський вважає: а) наявність стійких просторово-ча-

сових і чуттєвих опозицій, б) психологічний паралелізм, в) метафоризацію [5, с.230-232]. Це елементи схеми, власне кажучи, “інструмент міфологічного структурування в плані класифікацій, побудови систем і сюжетів” [5, с.233]. Варіант реконструкції є не що інше, як співвіднесення мотиву та сюжету з елементами схеми, вияв механізму функціонування моделі.

Оскільки реконструкція у широкому розумінні поняття є наближенням до сутності міфопоетичного прийому, заснованого на формально-змістовому поєднанні міфологічного та поетичного начал, формулювання проблеми пов'язується з мірою внутрішньої “податливості” фольклорного й літературного тексту щодо реконструкційних зусиль. Найважливішим чинником смислової реконструкції є уявлення про міфопоетику як функціональну одиницю художнього тексту, форму, що утворюється на основі зрощення міфологічних і ранньолітературних оповідних структур. Міфопоетичний текст, таким чином, виступає класичним втіленням “пам'яті жанру”, щоправда жанру особливого, міфологізованого, типу, трансформованого індивідуально-авторською творчою свідомістю. В історії літератури ми помічаємо велику кількість художніх текстів, заснованих на перевтіленні міфологічних світоглядних структур у міфопоетичні: більшою чи меншою мірою міфотворчість зумовлює художні прийоми Гоголя, Шевченка, Українки, Б.-І. Антонича, Белого, Кафки, Манна, Борхеса, Маркеса, багатьох представників сучасної латиноамериканської прози тощо. Їхні творчі форми, що підсвідомо народжуються завдяки міфологізованому типові свідомості, можна класифікувати як форми міфопоетичні, як такі, що поряд із фольклорними можуть бути використані як матеріал для реконструкції міфологічних поняттєвих схем.

Одним із принципів застережень щодо такого типу реконструкції якраз і є наявність фольклорної художньої системи, що підсилено трансформувала свого часу “мову міфу”, укладаючи її у певні оповідні структури. У результаті міф майже повністю втілюється у фольклорній творчій ситуації, розчинився у ній, а тому усі його світоглядні стереотипи чи оповідні архетипи прочитуються лише завдяки творчому консерватизму фольклору, відносній автономності його поетичного середовища. Отже, усі реконструкційні зусилля міфопоетичного плану безпосередньо стосуються структурованості фольклорної системи, специфіки фольклорного світобачення, проблем фольклорного прототипу у літературному тексті. Як результат, міфопоетична реконструкція можлива на основі не всякого літературного тексту, а лише такого, що корелює зі світоглядною системою фольклору, фольклорним сюжетом, мотивом, сукупністю фольклорних поетично-стильових прийомів.

Таким чином, творча місія фольклору передбачає посередництво у системі міфо-літературних взаємин: уснопоетична міфологізована

структура є структурою “класичної міфопоетики”, трансформаційні функції якої одночасно пов’язані як з механізмами міфологічного текстотворення, так і з літературною ситуацією, де система міфологічного світобачення стає основою міфопоетичної форми.

Наявність підсиленого уснопоетичного начала в літературному тексті закономірно підводить дослідника до проблеми фольклорних і міфологічних джерел, спроби системного опису яких торкаються кількох принципових питань.

Найголовніше питання пов’язане з поверховістю і недостатністю емпіричних (констатаційних) спостережень над сюжетно-образними фольклорними паралелями у творах “міфологізованого” типу. Скажімо, у випадку Гоголя відсутність більш-менш переконливих сюжетних збігів його творів з фольклорними джерелами підказує необхідність наукової переорієнтації від емпірики до евристики як до вибудови системи методичних прийомів і правил теоретичного дослідження. На нашу думку, авторські фольклоризовані сюжети необхідно співвідносити не з окремими фольклорними текстами, а із загальною фольклорною картиною світу, специфікою фольклорного світобачення та світовідчуття.

Аналізуючи особливості романтизованого художнього світу Гоголя, вельми часто спостерігаємо ідеальний збіг елементів міфологізованої фольклорної картини світу з елементами індивідуально-авторської міфотворчості, викликані потребою внутрішньої духовної міфологізації світу, потребою власного міфологізованого життєустрою. Міфологізація буття, міф про дійсність стають у такому випадку мікросюжетом усіх художніх творів, а поетика міфу формує їх наскрізну ідею. Таким чином, на рівні морфології тексту як фольклорна сфера, так і індивідуально-авторська творча свідомість презентує єдиний поетичний (а точніше – міфопоетичний) прийом.

Питання полягає у необхідності всебічного обґрунтування методики вивчення суттєвих рис такого прийому: як через конкретні літературні сюжетні схеми (на їх мікро- і макрорівнях) прочитати універсальні оповідні структури міфологічного плану. Можна припустити, що це питання розв’язується шляхом спроб семантичної реконструкції міфопоетичних структур: мова іде по суті про коректність чи некоректність залучення літературного художнього тексту як матеріалу для прочитання принципових змістових вузлів міфологічної картини світу. Якщо художній текст і може слугувати джерелом такої реконструкції, то, принаймні, лише з урахуванням культурної трансформаційної місії фольклору.

Насамкінець, варто зазначити, що проблема міфологічних джерел авторської творчості безпосередньо стосується психологічних підоснов художнього письма, процес якого містить моменти позасві-

домого відтворення міфологічних мисленнєвих архетипів і міфопоетичних оповідних ходів. Якщо проводити паралелі, наприклад, між гоголівським художнім світом і міфопоетичними схемами фольклорного типу, не можна не помітити, що така творчість заснована на одному і тому ж моделювальному принципі (коли художній образ моделюється на основі закладених у художній психологічній пам'яті поняттєвих блоків, схем, оповідних функцій, сюжетних начерків тощо). Щоправда, архетипові моделювальні параметри приховані тут дуже глибоко і прочитуються лише завдяки залученню елементів психоаналітичної наукової методики. Психоаналітика, таким чином, стає важливим методологічним компонентом відтворення міфопоетичної семантики художнього тексту.

Усі перераховані питання в їх сукупності або ж різній смисловій конфігурації і складають, власне кажучи, суть проблеми змістових (структурно-семантичних) функцій міфопоетичних форм у літературному творі. Міфологічна маркованість поетичного тексту висуває завдання ідеологічного розшифрування затекстової картини світу, її структурних чинників. Як наслідок, проблема реконструкції засновується на кореляційній сув'язі двох типів художніх текстів: фольклорного і літературного. Вони і стають конкретним матеріалом відтворення міфопоетичних типових схем. У ракурсі типології тексту і прототипових явищ фольклорна і літературна художні сфери принципово розмежовуються.

У системі міфо-фольклорних зв'язків ситуація реконструкції в цілому визначається рівнями жанрово-текстової залежності, коли одиницею реконструкційного аналізу виступає вся цілісна текстова образно-поняттєва структура. Передбачається, що в ідеалі фольклорний текст містить повну парадигму міфологічних понять і змістів, що складають свого роду словник, значення слів якого заміщені образними метафоричними зображеннями-номінаціями. Як наслідок, метафорична семантика поєднує безліч різних за структурою образів (наприклад, у жанрах загадки чи казки), а міфопоетична модель світу описується набором стійких і досить визначених космологічних лексем чи функцій. Їхня єдність і повторюваність дозволяють з великою часткою ймовірності установити коло предметних асоціацій, властивих міфо-фольклорній моделі світу.

У фольклорно-літературному середовищі можливості такого типу реконструкції значно обмежені. Якщо реконструкція і можлива, то на основі не цілісних жанрових структур, а метафоричних і стилістичних моделей, вкраплених у структуру авторського тексту, ремінісценцій, адресованих до міфології на рівні спонтанних алюзій, тонких смислових і символічних нюансів. У такому варіанті проблему міфопоетичного прототипу можна звести до питання про можливості прочитання і реконструкції міфо-фольклорних стереотипів на мате-

ріалі літературного сюжету: йдеться про те, логічна чи ні спроба адекватного поновлення міфологічних поняттєвих структур на підставі індивідуально-авторських поетичних “свідчень”, що залишають, завдяки своїй складній імплікації, почуття певної внутрішньої семантичної ускладненості й багатоплановості. Такий художній текст нагадує фотографічну плівку, кадри якої випадково наклалися один на другий і зберегли контури трохи подібних, проте різних зображень.

Аналізуючи пейзажні картини гоголівських “Вечорів” чи шевченківських поем з їхніми елементами дзеркальності й подвоєності, метафоричність (а іноді й гіперметафоричність) оповіді, ускладненість сюжетних ходів, поняттєву і просторово-часову опозиційність як основу композиції, постійно доводиться спостерігати, що поетична організація художнього тексту підштовхує до асоціативного прочитання фрагментів інших генетично споріднених текстових структур. Таке генетичне споріднення і складає смислову основу, наприклад, гоголівської поетики. Прийом украплення міфологічних елементів у художню структуру тексту можна визначити як міфопоетичний прийом, а художню форму, що корелює з міфологічними схемами, відповідно, як міфопоетичну форму.

Отже, риси індивідуально-авторської поетики можуть слугувати відправним чинником у визначенні як пріоритетних рис культурної міфотворчості, так і особливого типу художнього тексту, організованого за структурними законами міфологічних понять. Скажімо, в ідейно-тематичній єдності “Вечорів на хуторі біля Диканьки” чи “Кобзаря” досить легко вирізняються рівні численних культурних міфів XVIII-XIX століть: “козацького”, “малоруського”, “імперського”, “єкатерининського”, “петербурзького”, дихотомія “столичного”/“провінційного”, “язичницького”/“християнського” тощо. Ідея художніх творів формується тут на основі фундаментальних культурних концептів, що розшифровуються на рівнях структуральної поетики.

Аналітичні інтерпретації міфологічних схем, що присутні у літературному тексті, показують, що прямого трансляційного зв’язку між міфом і літературою немає. Міфологічні форми входять у літературний текст завдяки поетичному посередництву фольклору, і входять у вже обробленому, поетично структурованому вигляді. Міфологія як система уявлень найчастіше й осмислюється завдяки фольклорній ситуації й у фольклорному ж ракурсі: література прочитує міф крізь призму фольклорного жанру, а значить крізь призму “окультуреного” фольклорного світобачення. Як результат, усі реконструкційні спроби, що відштовхуються від літературного середовища, неминуче ведуть до фольклору і його тематичних прототипів. Проблема прототипів виявляється тісно пов’язаною зі специфікою світоглядних фольклорно-літературних зв’язків, а потім, по можливості, з конкре-

тними прикладами жанрової і сюжетно-образної залежності поетичних текстів.

Установлення культурної логіки фольклору, особливо щодо історичної трансформації художніх форм, підказує, що шлях визначення фольклорно-міфологічного субстрату літературного сюжету є оптимальним рішенням проблеми прототипу і, зрозуміло, варіантом інтерпретації міфопоетичного підтексту твору.

Найменш продуктивним вбачається шлях констатації можливих сюжетних і образних паралелей: на сьогоднішній день ми не можемо з упевненістю назвати жодного фольклорного джерела, яким безпосередньо скористався ранній Гоголь чи Шевченко. Усі емпіричні пошуки в галузі фольклорних сюжетів і образів більше і більше переконають, що митці такого рівня швидше всього і не підозрюють про те величезне багатство матеріалу, що спонтанно в концентрованому вигляді втілюється в їхніх художніх текстах.

Тут варто зазначити, що індивідуально-авторське (гоголівське, шевченківське) у даному випадку є варіантом споконвічно-традиційного і збігається з архетиповим у літературній творчості на рівні комплексу “вічних тем”, що відтворює константи буття і його фундаментальні властивості: вселюдські і природні начала, хаотичне і космічне, життя і смерть, природу і цивілізацію, гріховність і праведність, – словом, онтологічне й антропологічне в його тематичній художній цілісності. Ця грань є мистецьким надбанням всіх народів і всіх епох: в епохи розквіту фольклору архетипове складає смисловий центр твору і виступає як міфопоетичний текст, в епоху літератури – відступає на периферію, роздрібнюється на приватні опозиції, часто залишається неусвідомленим авторами й організує міфопоетичний підтекст, виступаючи свого роду “текстом у тексті” (термін Ю.М. Лотмана використовується тут, звичайно, не в його концептуальному, а у метафоричному сенсі).

Шлях реконструкції міфологічного контексту в даному випадку уявляється як вибудовування деякого загального змісту на основі приватних проявів архетипового, а також культурної “мови” міфу, що присутня в художній конструкції на рівні “граматичних елементів”.

Функцію міфопоетичних форм, наявних у літературному тексті, можна визначати наступним чином: архетипове творче начало, що підсилюється авторським міфотворчим елементом, породжує процес інтенсивної поетичної кореляції, коли одне явище не просто прочитується через інше, а й структурно організовується за законами іншого, спорідненого явища. Художні літературні тексти як на рівні їх поетичних мікроелементів, так і в їх оповідній структурованості (аж до циклізації сюжетів), вельми часто піддаються інтерпретації в термінах міфу, ритуалу, карнавальної поетики. Принаймні, міфопоетичний план оповіді легко прочитується крізь структурні особливості гоголівського або ж шевченківського сюжету.

Функціонування міфопоетичного модусу в текстах такого типу доцільно аналізувати за декількома текстовими рівнями:

а) порівнянь і метафор, особливо в їхньому ускладнено-описовому варіанті;

б) семантики кольору та кольороозначень (якщо метафоричність і символізм Шевченка розглядалися і розглядаються досить часто, то міфологічна маркованість кольороозначень у його творах практично не вивчена; єдиним обґрунтованим дослідженням щодо прози Гоголя у цьому напрямку залишаються досі статистичні спостереження Андрія Белого);

в) природно-пейзажних описів з їхніми елементами міфологічної “мови”;

г) міфологічної і фольклорної образності (спектр ключових слів, образних словосполучень і метафор, що складає основу міфологізованого поетичного тексту, справляє майже сугестивний вплив на читача, цілеспрямовано фокусуючи сприйняття сюжету і викликаючи яскраві асоціації фольклорно-міфологічного плану);

д) сюжетно-композиційної побудови тексту;

е) наскрізного сюжету оповідного циклу (проблема, що також вимагає свого опису, особливо у зв'язку з фольклорно-міфологічними типами текстів).

Смислова міфопоетична еквівалентність текстових рівнів дозволяє визначити різні ступені художньої трансформації ранніх міфологічних архетипів у літературному творі. Максимальною наближеністю до архаїчної “мови” вирізняється рівень метафоричності, кольороозначень, образності; більш віддаленим від міфологічної “мови” є рівень сюжетно-композиційний і тематичний.

Проблема реконструкції міфологічних елементів у літературному тексті тісно пов'язана із законами функціонування фольклорного міфопоетичного контексту. Найважливішою семантичною рисою міфопоетичного є його інформаційна смислова надмірність і трансформативність: різні за своїм знаковим матеріалом тексти (міфологічні, фольклорні, живописні, музичні, літературні) володіють підвищеною мірою ізоморфності й можуть бути представлені як варіанти єдиного абстрактного тексту, організованого за принципом “згущеності” універсальних ознак, що потребують свого вияву і смислового визначення. На цьому шляху чітко окреслюється різниця між загальним та індивідуально-відмінним у текстовій конструкції й визначається єдність “мовної граматики” різних текстів.

Єдність міфо-ритуальних схем з літературними текстами, їх кореляція, забезпечуються присутністю фольклору як системи, що встановлює і формалізує міжтекстові зв'язки. Авторський поетичний прийом, таким чином, засновується на принципі конструювання тек-

сту з повторюваних фольклорних сегментів. Художній сюжет у такому випадку не може цілком збігатися з фольклорним, він будується за принципом трансформації й ущільнення міфологічних метафор.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афанасьев А.Н. Происхождение мифа. – М.: “Индрик”, 1996. – 410 с.
2. Виноградова Л.Н. Фольклор как источник для реконструкции древней славянской духовной культуры // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. – М.: Наука, 1989. – С. 101-121.
3. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 278 с.
4. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. – СПб., 2005. – 240 с.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1995. – 408 с.
6. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М.: “Индрик”, 1995. – 512 с.
7. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. – М.: “Индрик”, 1997. – 456 с.
8. Топоров В.Н. Предистория литературы у славян: Опыт реконструкции. Введение к курсу истории славянских литератур. – М.: Изд-во РГГУ, 1998. – 320 с.
9. Трубачев О.Н. Этногенез и культура древнейших славян. Лингвистические исследования. – М.: Наука, 1991. – 272 с.

АННОТАЦІЯ

В статті розглядаються проблеми семантичної реконструкції мифопоетических форм на матеріалі фольклорних і літературних художественних текстів. Реконструкція расценивається як відновлення смислових універсальних черт мифа, на основі яких конструюється текст. Фольклор визначається як культурна система, трансформуюча мифологічні понятійні архетипи в мифопоетическі структури.

SUMMARY

The article centers on the problems of semantic reconstruction of mythopoetical forms within folklore and literary texts. From the theoretical point of view reconstruction is defined as an approximation to the semantic universal myth features embodied in the fiction text construction. Here folklore is considered as a creative system transforming mythological archetype notions into mythopoetical structures.

УДК 821.161.2-3.09

ЖАНР ПРОЗОВОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ МАРІЇ ГАЛИЧ

У 20-х роках ХХ ст. твори Марії Галич, як і всіх “ланківців”, розглядалися пролетарською критикою в контексті творчості “попутників”, а після відсторонення письменниці від літературної діяльності у 30-х роках її прізвище зникло майже з усіх літературознавчих праць. Дослідження жанрово-стильових особливостей творів Марії Галич, що є метою статті, дозволить краще усвідомити особливості літературного процесу цього періоду.

Ранні твори Марії Галич увійшли до збірки “Друкарка” (1927 р.), психологізм й імпресіоністичне спрямування якої відзначила в рецензії Докія Гуменна. “Імпресіонізм М. Галич, – писала вона, – дається уявити, як позасвідома течія думки, де асоціюється образ за образом, а цей ланцюжок образів замикає якесь об’єктивне явище, що об’єднує в одне фізичний і психологічний момент” [4, с.188]. Рецензентка зауважила, що подекуди надмірна образність заважає сприйманню й розумінню творів.

Ортодоксальна критика віднесла збірку “Друкарка” до розряду міщанської літератури, згадуючи її серед творів Д. Борзяка, Г. Брасюка, Б. Тенети (статті Б. Коваленка “В порядкуві самокритики”, “Плуганими стежками” та А. Ключчі “За 1928 рік”, уміщені на сторінках “Літературної газети” [6; 8; 9]). У статті “Камо грядеши?” Б. Коваленко критикує (хоча скоріше це можна назвати обвинуваченням, аніж критикою) вже рецензію Докії Гуменної, називаючи її аналіз “Друкарки” “подобострастиєм”. “Д. Гуменна, – пише він, – розглядає збірку М. Галич до дрібниць, до буков, як якийсь класичний видатний твір, керуючись в цьому виключно своїми симпатіями й сподіваючися запобігти аналогічним, але більш авторитетним цінителям, які почнуть “визнавати” М. Галич в порядку ідейної “підтримки” непролетарської молоді л и ш е за т е, щ о вона не пролетарська (розрядка автора – О. К.)” [7, с.3].

Сама письменниця визнавала, що в книжці “є дві речі, що з ними можна було б не соромитись вийти на люди – “Перстень” і “Друкарка”. <...> Рештки речей у збірці – то настрої” [11, с.3-4]. У збірці було об’єднано різні за тематикою та стилістикою твори. Авторка визначала їх жанр як новела, нарис, замальовка. На нашу думку, такі твори, як “Перстень”, “Убили”, “Небела”, “Хліба нема”, слід віднести до жанру

прозової мініатюри – “твір безсюжетний у традиційному розумінні, пройнятий єдиним настроєм і насичений символічними образами філософського та соціально-філософського змісту” [10, с.113].

В українській літературі перших років після революції переважали жанри малої прози – новели, оповідання, етюди, ескізи, поезії в прозі. Звернення до них письменників було викликано прагненням якнайшвидше зафіксувати докорінні зміни в суспільстві, що відбулися на початку ХХ ст., – революція, громадянська війна, блискавичні зміни урядів у країні. Ескізно-фрагментарна проза Марії Галич органічно влилася в загальний розвиток літератури цієї доби.

Непомітність фабули в прозових мініатюрах приводить до поглиблення психологізму, розвитку внутрішнього сюжету. За жанровою структурою І. Денисюк відносить такі твори до новели настрою з внутрішньо-психологічним конфліктом, на протигагу новелі акції, яка “заснована на зіткненні двох конфлікуючих сил” [5, с.14].

У перших прозових творах Марія Галич намагається розкрити психічний стан окремої особистості й соціально-психологічну атмосферу суспільства. За суцільними внутрішніми рефлексіями героїв виступають трагічні обставини, у яких опинилися селяни в пореволюційну добу. Старий дід згадує сина, якого вбили багатії, Наталка очікує літа, нового врожаю, бо їсти нічого, мати тужить за сином, який пішов шукати комуно – “щастя, що його на сході зозулі кують” [3, с.5].

Структуротвірним елементом у мініатюрах “Убили”, “Хліба нема”, “Перстень”, “Небела” виступає течія думки героїв, побудована на асоціаціях. Характеризуючи їх, Докія Гуменна писала: “Це імпресіоністична символіка, що, не маючи сюжетного кістяка, надолужує кетягами образів та стилізацією” [4, с.188]. Цілком слухними є її зауваження щодо побудови творів. Вільне розгортання думки персонажів із нагромадженням асоціативних образів закінчується констатацією реального явища, у якому синтезується психологічний феномен із фізичним моментом. Роздуми Наталки зимового вечора над нужденним життям, її спогади про заробітки, сподівання на багатий врожай завершуються зверненням до громади на сходці (“Хліба нема”). У “Персні” за гаптуванням мати подумки звертається до сина, бо з-поміж сільських ланів лише їхній стоїть неораним: “Ходить щастя по людських нивах, з-під землі виорали. Тільки на нашому голому полі... а-а!” [3, с.6]. Її думки перериваються тим, що ламається голка.

У названих творах постає емоційно-сугестивна, рефлексивно-природна модель світу (термін Ю. Кузнецова). Для селянина жива природа – невід’ємна частина його життя, наодинці з нею він відчуває себе вільніше, розкутіше. Олюднена природа – це чи не єдина істота, з якою без перешкод може спілкуватися самотня людина. Для письменників-імпресіоністів “це прекрасна даність, це самодостатній, за

власними законами існуючий світ, прилучення до якого завжди є для людини благом, джерелом спокою і наснаги” [1, с.125-126]. У мініатюрах “Убили” і “Небела” авторка використовує основний принцип імпресіоністичного живопису – плернерність, який проявляється у винесенні дії на природу. Пейзаж втрачає реалістичні риси, об’єктивний світ природи стає поштовхом для емоційно-образного осмислення героєм навколишнього: “І сонце – баба і степ посивів.

Сонце запишалось у жовтогарячій хустці – мережана червоним листом підтичка і біла пазуха: хазяйка! Змітає журавлиним крилом павутиння з неба.

А степ укrywся баштанами, похнюпив голову і розпустив море журних мелодій у довгі сопілки – яри. В унісон мелодіям вихристі коси степу в’ються. Вітри зайцями сірими плигають в сивих кучерях – котять до сонця кавуни” [3, с.7].

Старий Гамос, що сторожує баштан у степу, цілком зливається з природою, переносячи на неї свій внутрішній стан. Пригадуючи вбитого сина, він наче виливає свій біль у навколишнє й відчуває відповідь: “Убили сина! Та вбили парубка сина, хату запалили.

А він же багатів: – Не буде, тату, у нас царів, не буде, тату, у нас панів! – Убили. <...>

Летять чорні думки понад дідом.

Дід їх не може одігнати.

Убили сина. Хату запалили...

І сонце-баба перестала ковані роки кидати, упала навznak під лісом, кричала:

– Уби-ли!” [3, с.8].

Показ навколишнього світу через сприймання його героєм сягає народнопісенної традиції, де людина й природа злиті в одне ціле. Це підкреслюється й художньою деталлю: ворони, традиційно фольклорний образ лихої звістки, нещастя, символізують сумні думки старого, як сам степ, Гамоса. Їх чорний колір контрастує з сонячним, життєрадісним небом. Дід уже не розбере, чи то ворон сполохує, чи власні спогади: “Думки – ворони чорні – клюють кавуння, крикають.

– Гай, гай, гай! – грудкою летить Гамосів гнів і розганяє думки в світ.

Летять чорні думки понад дідом.

Дід уже їх не відгонить. – Хай там!” [3, с.7].

В описі природи Марія Галич часто вдається до заміни слухових вражень зоровими, пластичними образами, які виконують сугестивну роль, надають творам ліричного забарвлення: “А степ замітає шляхи. Махне дряпачем од царини до лісу, спочине – знов махне. Терміття згорга під Небелину хату, до самого порога – хай витопить сусіда” [3, с.9].

Уже в перших творах письменниці відчутна імпресіоністична тенденція, що проявляється в прагненні розкрити психічний стан персонажа

через невласне пряме мовлення, асоціації, думки, у пейзажі, який переломлюється через свідомість героїв і часто є суголосним їх настрою. Проте в цих мініатюрах міститься ціннісний контекст авторки, вона співчуває своїм персонажам. На словесному рівні це проявляється через оцінні слова, на зразок, “виглядає гранчаста шия” [3, с.10], “свита горбатим станом ховає Небелу від негоди” [3, с.10], “великі чоботи в Наталки. На дерев'яних підметках. Позичені” [3, с.12]. В імпресіонізмі ж авторська оцінка зображуваного послаблена аж до повного її зникнення, оскільки все підпорядковано точному відтворенню безпосередніх, “необроблених” вражень і почуттів. Починаючи з мініатюри “Обережна”, фразеологічна авторська позиція майже не виражається, все зображуване подається через сприймання однієї з героїнь, немає переходів на точки зору інших персонажів. Оповідь ведеться від третьої особи, але вже після першого речення слово оповідача заступається словом героїні і сприймається як невласне прямий внутрішній монолог останньої, що переривається її короткими репліками, виведеними назовні, короткими зауваженнями безстороннього оповідача. Максимальне зближення його слова з фразеологічною позицією Валентини Вікторівни виявляє іронічне ставлення авторки до героїні, хоча безпосередніх оцінок у творі жодного разу не зустрічається.

У творах “Обережна”, “По дорозі”, “До біржі” Марія Галич намагається розвивати сюжет, удається до більшої психологізації своїх героїнь. Докія Гуменна писала про них: “Ці оповідання виразно бліді, невдалі, персонажі штучні; невмотивована їхня присутність у місті. <...> Але чувається, що це авторські спроби, вправи над формою розповіді, оповідання” [4, с.188]. На нашу думку, твердження рецензентки про “штучність” і “невмотивованість” персонажів не обгрунтоване. У мініатюрах “До біржі” й “По дорозі” відтворено образи сільських дівчат, які в пошуках засобів існування стоять на біржі, продають цигарки, наймаються в місті, куди їх привело бажання вчитися, нужденне сільське життя. Настя згадує свій шлях до міста: “Тільки здалека зчорнілі поля, і тільки курить горою сухе сонце:

– Тепер землею не проживеш. Треба йти на люди, шукати заробітку. І пішли. І розійшлися.

Батько межами на хутора. Настя без шляху пішла та й пішла...” [3, с.18].

Настю Ворон із мініатюри “До біржі” виключили з інституту, переплугавши її з сестрою бандита, але їхати додому в село вона не квапиться, знаючи, що там немає роботи. Кожного дня дівчина ходить на біржу з надією отримати будь-який заробіток, сподівається поновитися в інституті.

В основу творів покладено реалії тодішнього життя – голод в Україні 1920 – 1922 рр., події громадянської війни. Місто соціально чуже

героїням, не приносить їм заспокоєння, тому вони постійно згадують село. Соціальна диференціація персонажів підкреслюється їхніми мовними партіями, через які проявляються світоглядні відмінності:

– Мамаша, паш-шла вон!

Вартовий!” [3, с.18].

“Колись шинеля:

– Ваш патент!

Настя замерзлыми пальцями не найшла тоді жадного патенту в кишені.

– В район!

– Я...

– Не разгаварівать!” [3, с.18-19].

Уже в цих мініатюрах визначилася основна риса творчості Марії Галич – відтворення складного світу людської душі за допомогою форми “потоків свідомості”. Авторку цікавило передусім дослідження духовного життя особистості, взаємозв’язку її станів і настроїв.

Тенденція до фіксації миттєвих проявів життя ранніх творів Марії Галич підкреслюється назвами деяких із них – “По дорозі”, “До біржі”. Внутрішній сюжет обох становить вільний потік думок, вражень, спогадів, в основу яких покладено принцип асоціативності. Сюжетний час і час героїнь не збігаються. Перший обмежується декількома хвилинами з щоденного ходіння дівчини до біржі або епізодом продажу цигарок на вулиці (“По дорозі”). Другий поширюється майже на все життя героїнь. Хронологічна співвіднесеність уривків спогадів не з’ясована, оскільки поштовхом до них може бути будь-який предмет чи враження. На часову відстань між минулим і теперішнім указують слова “колись”, “ще малою”, “тоді”, “на якійсь станції (давно)”. Часто героїні не розрізняють цієї дистанції, для них немає різниці, то було в дитинстві, вчора, зранку: “Настя сіла на сходах, під високим будинком.

Будинок теж із сірого каменя – холодний.

І сірий камінь б’ють із скель, над Виссо. Батько б’є камінь, а Настя біля нього бовкає крем’яшки у Вись” [3, с.21].

Минуле ще всевладно стоїть над ними. Внутрішні рефлексії героїнь підпорядковані одній меті, одному бажанню – в цей момент здобути засоби до існування, а турботи про наступний день залишаються на завтра, перспективи для них не існує. Відтворений стан персонажів багато в чому збігається з таким психічним станом людини, який визначається поняттям внутрішнього хронотопу. Крім того, через низку асоціацій, вражень та спогадів окреслюється інша часова площина – вічного ходу життя. Стрижнем самого хронотопу дороги, де “своєрідно сполучаються просторові й часові ряди людських долей і життів” [2, с.276], є плин часу, а звідси – життя. Для показу його

плинності авторка використовує лейтмотивні фрази, або лейтмотивні кружляння думки, які виконують функцію структуротвірного елемента. У творі “По дорозі” ними стають “болотяні знаки”, які залишають люди в житті, але які “завжди пропадають по дорозі, по пішоходові, по бруку” [3, с.17]. Модифікуючись, вони згадуються протягом усього твору. Лейтмотивом мініатюри “До біржі” є фраза “все йде, все минає”. До неї, як до висновку, зводяться всі думки й спогади Насті: “Все йде, все минає...”

Мережить очі.

Сіро.

А буває, розхесниться вітер, покотить горою сонце. І покотить низом валка циган вулицею. Сонце ясне – цигани темні. Цигани – тінь за сонцем. Покотять містом, лісом, полем – нема.

І знову – все йде. Тільки чути:

– Три стакани – п'ять копійок. <...>

Щось перепинило путь. Щось котить пішоходом. Без рук, без ніг. Голова й тулуб.

– Братіку, сестри-ичко...

Минають” [3, с.20].

Момент проходження через біржу – етапний у житті героїні, тому в її уяві він набуває ознак чарівності, казковості. Виникають асоціації з дівчиною, яка пройшла крізь кінську голову. Проте ця мить, як і всі інші, пройде, її також треба пережити й іти далі.

Отже, для прозових мініатюр Марії Галич притаманно пантеїстичне осягнення героїнями природи, що знайшло свій вияв у плерерності, настрєєвїсть, рефлексивнїсть. У творчості письменниці переважала орієнтація на закрїплення первинного, миттєвого враження від існуючої реальності, що призвело до суб'єктивїзації оповїднїї тканини, переломлення зображуваного через сприйняття одного персонажа. Відтворення послїдовнїї змїни почуттів і думок зумовило хронологїчні зрушення – переплїтаються часовї площини, видїння, марення, спогади.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Українська імпресіонїстична проза. – К.: Ін-т лїт-ри ім.Т.Г.Шевченка НАН України, 1994. – 160 с.
2. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожин. – М.: Худож. лит., 1986. – 541 с.
3. Галич М. Друкарка: Оповідання. – К.: Маса, 1927. – 104 с.
4. Гуменна Д. М. Галич. “Друкарка”: Рецензія // Життя і революція. – 1927. – № 7. – С. 188-189.
5. Денисюк І.О. Українська новелїстика кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Українська новелїстика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Оповідання.

- Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наукова думка, 1989. – С. 5-26.
6. Коваленко Б. В порядкуі самокритики // Літературна газета. – 1928. – 8 серпня. – С. 1-2.
 7. Коваленко Б. Камо грядеши? // Літературна газета. – 1928. – 1 жовтня. – С. 1, 3.
 8. Коваленко Б. Плутаними стежками // Літературна газета. – 1927. – 26 вересня. – С. 1-2.
 9. Клочья А. За 1928 рік // Літературна газета. – 1928. – 1 грудня. – С. 6.
 10. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
 11. Лист Галич М.О. до Півторадні В.І. від 27.І.1968 // Рукописний відділ НБУ ім. В. Вернадського. – Ф. 274. – № 1006. – 4 с.

АНОТАЦІЯ

У статті аналізуються жанрово-стильові особливості ранньої прози Марії Галич. Автор доводить, що творчість Марії Галич розвивалася в руслі імпресіоністичної поетики й виявляла тенденції, характерні для пореволюційної літератури. Ціннісна й фразеологічна авторська позиція збігається з контекстом героїнь, що посилює об'єктивізацію автора. Наголошено, що хронологічний виклад подій як структуротвірний елемент реалістичної прози втрачає першочергове значення.

SUMMARY

In the article genre and style particularities of Halich's small prose are analysed. Author proves that the writer's creativity was developed in the impressionism channel and shows the tendencies that were characteristic to the 1920-s year's literature. Works of a young period have the character lines: undeveloped subject, unstable composition, excessive associability.

І.О. Назаренко
(Донецьк)

УДК 82 – 311.1:821.161.2 Підмогильний 7

ПРОБЛЕМА ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ ТВОРЧОСТІ ЛЮДИНИ-МИТЦЯ В РОМАНІ В.ПІДМОГИЛЬНОГО „МІСТО”

Для творчості Валер'яна Підмогильного досить актуальною й частотною є проблема людини-митця. І це не випадковий факт, адже людина-митець – це творець, який творить нові світи, людей тощо.

Досліджуючи проблему психологізації творчості людини-митця, ми опрацювали чимало теоретичних і критичних розвідок, а саме: «Проблема художньої творчості» А.Г. Васадзе [1], «Психологія мистецтва» Л.С. Виготського [2], «Художній психологізм як особливість літературного стилю» А.Б. Єсіна [3], «Питання теорії і психології творчості» В.В. Попова [6], «Психологічний аналіз у літературній творчості» та «Психологія творчості» І.В. Страхова [7; 8]. За творчістю В.Підмогильного написано багато статей, захищено щонайменше сім дисертаційних досліджень. Однак, жодного дослідження не присвячено проблемі психологізації творчості людини-митця. Тому з впевненістю можемо зауважити, що дана проблема є актуальною.

За мету нашого дослідження ми поставили: проаналізувати особливості психологізації творчості людини-митця, дослідити, як В.Підмогильний у романі «Місто» показує народження Автора, його успіхи і невдачі.

В одному із «соловєцьких» листів Валер'ян Підмогильний писав: «В літературній праці два основних моменти: перший – самому все зрозуміти, відчувати і уявити, що ти хочеш написати, остаточно освоїтись з людьми, про яких пишеш...; другий – все це передати словами, і це найважче і для читача найголовніше. Бо хоч як би змістовно була задумана річ, якщо вона написана погано, то це річ пропаща... [5, с. 16].

Герої В.Підмогильного – письменні. Не тільки тому, що освічені й знають, як порадити собі зі складанням літер, а ще й тому що прагнуть зробити письменство своєю професією. Проаналізуємо докладніше на прикладі роману «Місто».

Людина-письменник у Підмогильного це перш за все особа, котра намагається знайти, створити себе. В образі головного героя ця домінанта смислу іпостасі митця виявляється особливо яскраво. Головним героєм роману є Степан Радченко. Особисте життя Радченка певним чином пов'язане з його творчістю. Творча еволюція Степана Радченка ніби проходить паралельно з його становленням як особистості. Перше оповідання він пише „із задрощів”: „Коли письменники посіли свої

належні місця на підвищенні за столом, голова культкомісії місцевого ВУАН відчинив ... вечірку, сказавши кілька зворушливих слів про літературу, її сучасні завдання й висловив відповідну надію. Але Степан не зважав на те, що читано. Сторонні думки дедалі глибше проїмали його, заступаючи йому твори і натовп. Він думає про самих письменників, про те, що вони виходять перед іншими і інші їх слухають. ... Він заздрив їм і не ховав від себе цього, бо теж хотів висунутись і бути обраним. Сміх і оплески, що були нагородою тим щасливцям, мало його не ображали, і кожен новий з них, з'являючись коло кафедри, ставив йому боляче питання, чому це не він. Бо він хотів бути кожним із них, однаково – прозаїком чи поетом” [1, с.62-63].

„Степан вертався додому, охоплений єдиною думкою, віддаючись їй до решти, до останньої клітини свого мозку. Бажання, виникши в ньому й прищепившись, скоряло його всього, зруйнувало собі на користь всі його сили, заступало весь світ, роблячи його самого подібним на тетерю, що тільки власний спів чує. Молода пружина його думки, що допіру це кволо ворушилась, напружилась і почала розтягатись, даючи рух сотням коліщат і підйом” [1, с.65]. Так, Степан мусив стати письменником. Нічого ні страшного, ні незвичайного він не почував у цьому жаданні. Він зріднився з ним за кілька годин так, „ніби викохував роки, а в хвилюванні своєму вбачав ознаку хисту, прояв натхнення до творчості” [1, с.65].

Кожен письменник має потребу дати свою формулу народження твору. У Степана Радченка вона досить парадоксальна. Про своє літературне покликання Радченко говорить як про „спокусу”, тобто визначає його сексуальним терміном.

„ ...Степан прочитав своє оповідання й лишився цілком задоволений. Прекрасне оповідання. Глибоке й розумне. І він його написав! Хлопець закохано гортав сторінки – речовий доказ своєї талановитості й запоруку майбутньої слави” [1, с.66].

Однак, відвідавши критика Михайла Світозарова, який відмовив героєві за браком часу, Радченко довго не повертається до письменницької творчості. Він ніколи не був ще таким приниженим та знущеним. „Несподівана рана заступила юнакові всі думки. Почуття, що з дому він виходив пишином Стефаном, а вертатись має затюканим Степаном, не хотіло його покидати. Він тупо дивиться на людей, що проходили повз непрозорими сільветами, вбачаючи в кожному з них потайних ворогів” [1, с.70].

Одного разу, на вечірці в актовій залі інституту на користь незаможних студентів ухвалили, крім виступу запрошених артистів, улаштувати й живу газету, і Степанові спало на думку запропонувати увазі редколегії своє оповідання „Бритва”, що валялось у нього чернеткою без видимою мети. Нагадаємо, що Степан починає писати оповідання про революцію. Об'єктом творів стають предмети, наприклад, бритва. Він по-

казує шлях бритви від одного господаря до іншого, але при цьому людина відсутня в оповіданні. Відсутність образу людини в творі Степана не просто констатація ним як митцем нівеляції людини в епоху суспільних перетворень, коли одиниця не варта нічого, а головна маса, громада. Діставши ухвалу, хлопець виступив із своїм виробом перед аудиторією. Тільки перший момент він хвилювався, потім раптом заспокоївся. Один з учасників живої газети, студент останнього курсу Борис Задорожній, палко похвалив його і почав розпитувати, чи ще він щось написав. Таким чином, після схвальних відгуків студент Радченко написав, ніби знехотя, півдесятка оповідань на повстанські теми: „... написав легко і швидко, трохи небайливо, але захоплено” [1, с.93]. На нашу думку, цей факт свідчить про нездатність юнака писати про людину, оскільки він її як такої не знає. Протягом роману ми стаємо свідками того, як герой поступово приходить до усвідомлення глибинної причини своєї неспроможності сказати своє слово про людину.

Поступово літературна творчість стає для Степана головною метою життя. Спочатку він не замислювався над цим, але робив усе, щоб набути вищої письменницької майстерності, особливо після того, як побачив свої твори надрукованими в журналах. Через це захоплення літературою Радченко покидає інститут, адже його мрія змінилася, а отже, й інститут виявився йому непотрібним. „А чого я туди піду? – раптом спитав сам себе. І не знайшов жодної відповіді. Трохи здивувався, потім дуже зрадів, захоплюючись своєю сміливістю, і цілий день почував себе переможником. Ну навіщо йому той інститут? Степан Радченко гарний і без диплома” [1, с.132].

Варто також зауважити, що, захопившись письменництвом, Радченко зовсім не сподівався отримати з цього якусь матеріальну вигоду: „... за тиждень він дістав відповідь із редакції харківського журналу разом з переказом на вісімдесят сім карбованців. Листа він чекав, а грошей аж ніяк не сподівався” [1, с.132]. Отже, література, виявлялось, не тільки почесна, а й вигідна річ, тобто двічі варта уваги. Свої оповідання хлопець писав не для заробітку. „В тому запалі, що він у свій твір поклав, було щось незмірне з грошима, безмежно їм чуже”, тому перші отримані гонорари здавалися Степанові „здобутком нахабного шахрайства” [1, с.147], бо письменником себе він ще не вважав. Та й перші свої оповідання після деякого захоплення хлопець починає оцінювати критично. „Хіба може він справді стати справжнім письменником, як оті, що сидять на каналі? Чи дійти йому колись такого вільного поводження, незмушеності, певності, красномовства? Ні, це зовсім неможливо. Ні, в письменники він зовсім не годиться!” [1, с.148].

Підвищивши вимоги до себе як до письменника, особливо після виходу збірки оповідань („Ця книжка обернула йому письменство в обов'язок, у вимогу, в слово честі, що він мусив додержати”), Радченко довго

не може обрати теми майбутнього твору. Він перебирає подумки злободенні теми сучасності (*вчитель лекції проводить антирелігійну пропаганду; професор, відомий економіст, складає відповідь на запит газети про свій погляд щодо розвитку господарчого життя Союзу; або українізація*), однак не береться за жодну з них. Нарешті, усвідомивши, що люди – різні („*зрозумів це так, як усе відоме може зрозуміти, коли розуміння проходить у серце вістрям...*”), Степан вирішує писати про людей, але зробити це йому попервах не вдається, і хлопець переживає справжні муки творчості. Радченко, цілковито опанований „*поривом творчості*”, починає уважно вивчати людей, збираючи матеріал для майбутнього твору: „*В товаристві почував себе добре, незмушено, радіючи тими тоненькими ниточками, що плів між людьми, як старанний павук. До сього почував невситиму цікавість, невтишну жаждою знати й розуміти і кожного нового, з ким бачився.... Мав десятки знайомих і жодного друга, ходив поруч, а почував від усіх надмірну віддасть, бо завжди між ним і будь-яким було скло, збільшувальне скло дослідника*”.

Творча еволюція Радченка тісно пов'язана з його особистим життям: залицяючись до Надійки, Степан захопився письменництвом і написав своє перше оповідання; відносини з Мусінською забезпечили йому можливість написати з півдесятка оповідань на повстанські теми; знайомство із Зоською супроводжується переосмисленням з боку Степана власної творчості, вибором нової теми зображуваного, а також написанням кіносценарію; флірт із Ритою повертає Радченка до життя й надихає на творчу працю над омріяною „повістю про людей”. Однак почне писати свою „повість про людей” Степан значно пізніше, коли подолає свою депресію, пов'язану зі смертю Зоськи, й закохається в Риту.

3. Фройд стверджував, що в процесі культурного розвитку жодна з функцій так не пригнічувалась, як сексуальна. На основі теорії сексуальності Фройд вибудовував психоаналітичну інтерпретацію сучасної людини і культури загалом. Основним виходом із сексуальної кризи є *сублімація*, завдяки якій сексуальний потяг забезпечує культурну працю великою кількістю енергії. **Сублімація** (*лат. sublimatio, sublimo – підіймаю, підношу*) – десексуалізація, тобто перетворення сексуальної енергії на духовно-творчу [2, с.50]. У психоаналізі Фрейда сублімація є результатом здатності сексуального потягу змінювати свою первинну мету на іншу, несексуальну, але психологічно з нею споріднену. Отже, сутність сублімації виявляється у спрямуванні сексуальної енергії з нижчих егоїстичних цілей на об'єктивно вищі – культурні. Основними формулами сублімації, за Фрейдом, є художня творчість та інтелектуальна діяльність [3, с.17].

Кохання до Зоськи віддаляло Степана від його мрії стати письменником, тому, опинившись перед екзистенційним вибором між

Зоською та письменництвом (після пропозиції про одруження), він обирає останнє, боячись втратити свободу, необхідну для творчості.

Отже, зробимо висновки. У романі спостерігаємо дійсно складний процес становлення Степана як творчої особистості. Можемо бути впевнені в одному: ця людина – та, що напише книгу. Герой знаходить спосіб реалізувати себе у цьому світі, надати своєму життю смислу – він починає творити, стає письменником. Підмогильний розповів нам про перше Степанове оповідання «Бритва», про піднесення і занепади творчості, про довгі й важкі пошуки тем і натхнення. Він показав, як народився Автор – і навіть отримав нове хрещення, обравши псевдонім. Той, хто був Степаном, став Стефаном.

Письменник залишає свого героя тоді, коли той сідає писати твір власного життя. Лише спізнавши людину й передусім себе, герой знаходить у собі сили сісти за написання повісті про людей, яких починає любити, метафоричним утіленням чого стає остання сцена роману, де Степан посилає зачарований поцілунок нічному місту. *...Ніколи не почував він ще такої могутності самопочуття. Земля, здавалось, пливла йому під ногами оксамовитим килимом, і дахи будинків вітали його, як велетенські капелюхи. А в голові, в прекрасній, вільній голові низками, роями в щасливому захопленні линули всеосяжні думки.*

... Не чекаючи ліфта, хлопець притьмом збіг на шостий поверх і, до кімнати ввійшовши, розчинив вікна в темну бузодню міста. Воно покійно лежало внизу хвилястими брилами скель, позначене вогняними крапками, і простягало гострі кам'яні пальці. Він завмер від сласного споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок.

Останнє речення роману закінчується там, де має розпочатися повість Степана Радченка: *Тоді, в тиші лампи над столом, писав свою повість про людей* [1, с.255].

Радченко постійно прагне досягти чогось недосяжного, підсвідомо змінюючи вимоги як до себе, так і до інших, живе певним поривом до чогось кращого, досконалішого, намагається досягти ідеалу як в особистому житті, так і у творчості. Слід також наголосити, що протягом усього роману Степан Радченко піддається таким почуттям, як спокуса, егоїзм, заздрість, чуттєва велич. На нашу думку, саме ці психологічні чинники формують особистість головного героя людини-митця в романі В. Підмогильного.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васадзе А.Г. Проблема художественного творчества. – Тбилиси, 1978.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1968.

3. Есин А.Б. Художественный психологизм как свойство литературного стиля: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук – М., 1980.
4. Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К., 2003.
5. Кузякіна Н. За соловецькою межею // Київ. – 1988. – №7.
6. Підмогильний В. Місто: Роман. – Харків, 2003.
7. Попов В.В. Вопросы теории и психологи творчества. – Харьков, 1993.
8. Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве. – Саратов, 1975.
9. Страхов И.В. Психология творчества. – Саратов, 1968.
10. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Пер. з нім. – К., 1998.

АННОТАЦИЯ

Актуальность данного исследования обусловлена отсутствием каких либо работ по предложенной проблеме.

В статье проанализированы особенности психологизма художественного творчества на примере романа «Місто» Валерьяна Підмогильного, исследовано рождение Автора, его успехи и неудачи.

SUMMARY

The actuality of the given investigation is conditioned by the absence of any works on the suggested topic.

In the article the special traits of psychologism in the literary art are analysed. The novel «Misto» by Valerijan Pydmohylnyj is taken as an example. The Author's birth is investigated as well as his success and failure.

*Н.В. Сопельник
(Луганськ)*

УДК 82.09+929 Костюк

ДВА ВІДКРИТИХ ЛИСТИ Г. КОСТЮКА КРИЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО ВИННИЧЕНКОЗНАВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Публіцистичний доробок Г. Костюка складається з різножанрових матеріалів. „При розробці майбутнього твору кожен автор для себе вирішує, в якому жанрі буде виконаний черговий його виступ. Вибір жанру зумовлюється, як правило, колом тих завдань, що їх необхідно вирішити <...> в ході пізнавальної діяльності” [4, с.74].

Важко, мабуть, знайти письменника чи науковця, який би у своїй творчій діяльності не змушений був звернутися до громадськості з відкритим листом з приводу тієї чи іншої болючої суспільної проблеми, прагнучи вирішити її шляхом винесення на публічне обговорення. Досліджуючи жанри публіцистики, С. Гуревич зазначає, що популярність відкритих листів зумовлена наступними причинами: універсальністю, доступністю, документальністю, які їм притаманні, зацікавленістю суспільства тими проблемами, що вони їх піднімають, тощо [2].

Якщо літературознавство розглядає епістолярій здебільшого приватного характеру, „що в кращих своїх зразках має історико-культурне значення” [7, с.242], то публіцистика звертається до тих листів, у яких „у формі звернення до конкретної особи, групи осіб чи громадськості висвітлюється авторська позиція, дається оцінка фактам, подіям і явищам, аналізуються і оцінюються вчинки і погляди адресата” [Цит. за: 3, с.203-204].

М. Кім, намагаючись створити типологічну класифікацію жанрів журналістики, дає визначення поняттю „відкритий лист” з погляду його цільової функції. У його інтерпретації лист – це „розгорнуте повідомлення, у якому читач прагне роз'яснити власну позицію, переконати широке коло співгромадян у правильності запропонованої ним програми вирішення зображуваної реальної проблеми, активізувати діяльність контрольних інстанцій” [4, с.22]. Таким чином, вміщуючи у періодичне видання матеріал у формі епістоли, письменник або науковець, відповідно, виступає також у ролі читача, який відгукнувся на певні проблеми сьогодення.

Дослідниця публіцистичного боку творчості Олеся Гончара В. Галич, характеризуючи аналізований жанр у своїй монографії, зазначає, що „відкриті листи конкретизують зміст епістолярної спадщини митця й перегукуються з провідними мотивами всього його творчо-

го здобутку” [1, с.491]. Ця цитата якнайкраще характеризує відкриті листи Г. Костюка, присвячені винниченкознавчій тематиці, оскільки половину свого життя (з 1951 по 2002 роки) він присвятив збиранню, збереженню і виданню творів письменника, розпочав практику дослідження творчості В. Винниченка, започаткувавши, таким чином, нову галузь українського літературознавства.

Метою цієї статті є висвітлення особливостей відкритих листів Г. Костюка винниченкознавчої тематики, визначення доцільності вибору автором саме цього жанру публіцистики для виступів у періодичній пресі, виявлення сугестивної сили відкритих листів на читачку аудиторію.

Простежимо, які завдання стояли перед Г. Костюком на момент написання „Листа до всіх українських емігрантів, розсіяних по світі, до всіх українців доброї волі, до всіх, хто дорожить надбанням культури нашої” [9]. (Цитати подаються за сучасним правописом. – Н.С.)

Отримавши у 1951 році за декілька днів після смерті В. Винниченка звістку про цю трагічну подію, Г. Костюк не зміг залишитися осторонь і відгукнувся на неї некрологом, який розрісся у велику статтю „Володимир Винниченко (життя і творчість)”. Але на цьому зацікавлення науковця постаттю митця не закінчилося. Зв’язавшись з дружиною покійного Розалією Яківною, Г. Костюк відвідав могилу письменника в Мужені біля Канн та хутір „Закуток”, в якому В. Винниченко провів останні 17 років свого життя, і прийшов до висновку, що це місце має стати музеєм і заповідником. Він домагається згоди вдови на опрацювання архіву і публікує „Лист до всіх українських емігрантів”, в якому закликає читачку аудиторію до активної участі у подальшій долі спадщини В. Винниченка.

У ньому автор висловлює занепокоєння тим фактом, що негативне прижиттєве ставлення до В. Винниченка як з боку націоналістичної, так і комуністично налаштованої громади завадить належному поцінуванню його творчої спадщини. Особливо турбує Г. Костюка майбутнє таких особистих речей митця: колекції картин видатних майстрів світу, колекції картин самого В. Винниченка, його портретів, архіву й бібліотеки, до складу якої входили повна збірка власних творів усіма мовами, якими вони були надруковані, унікальні видання різними мовами, п’ять великих недрукованих творів, газетні вирізки з періодики різних країн про вистави його п’єс, листування, нотатки тощо, оскільки все це потребувало негайного упорядкування, систематизації, опису, реставрації.

Г. Костюк закликає двомільйонну емігрантську спільноту заснувати „Товариство захисту і збереження літературно-мистецької спадщини В. Винниченка”, окреслюючи власне бачення її структури і виконуваних нею функцій наступним чином: „Це мусить бути статуто-

ве товариство з постійними щомісячними, посильними для кожного члена, внесками на фонд збереження спадщини В. Винниченка. Ці товариства з окремих країн повинні скоординувати свою працю поміж собою і створити єдиний центр <...>, який би був морально і правно відповідальним за фонди товариства і за долю спадщини В. Винниченка” [9, с.1]. Щоб збільшити читацьку аудиторію, Г. Костюк вміщує лист одразу у два видання – в „Сучасну Україну” (Мюнхен) та, за сприяння І. Багряного, в „Українські вісті” (Новий Ульм) .

Отже, коли перед Г. Костюком стало завдання не допустити втрати величезного архіву В. Винниченка, він одразу зрозумів, що самотужки розібратися з цією проблемою окремії людині не під силу. Єдиною можливістю врятувати спадщину митця є мобілізація патріотичних прагнень українців, розсіяних в еміграційному світі. Таким чином, розлогий заголовок, який автор дає своєму виступу, покликаний, відповідно до визначеної мети, згуртувати весь свідомий український загал.

Його заклик не лишився непоміченим. Цей лист розпочав багаторічну винниченкознавчу діяльність Г. Костюка та привернув до себе увагу української еміграційної громадськості. На нього одразу відгукнулися винниченківські товариства з Вінніпегу, Чикаго, Нью-Йорку тощо. Запропонована науковцем установа була створена за допомогою багатьох діячів української творчої еміграції – М. Шлемкевича, С. Гординського, Ю. Лавріненка, Д. Гуменної та інших – і дістала назву Комісії для вивчення й охорони літературної спадщини В. Винниченка.

Після приїзду до США 1952 року Г. Костюк починає співпрацювати з УВАН (Українська вільна академія наук), роль якої у збереженні спадщини В. Винниченка важко переоцінити. Постійні переговори з приводу влаштування доробку митця закінчилися тим, що він опинився в Архіві російської та східноєвропейської історії й культури Колумбійського університету, де мав зберігатися як депозит до того часу, „коли на Україні буде відновлено демократичний устрій і Україна стане справді вільною і незалежною демократичною державою, де буде забезпечено справжню свободу слова і безсторонне, об’єктивне наукове вивчення цих матеріалів”, після чого „Архів Колумбійського університету передасть їх повністю Українській Академії Наук у Києві також безкоштовно” [6, с.64].

З’ясовуючи особливості відкритих листів, В. Галич зазначає, що вони, „на відміну від таких жанрів епістолярної публіцистики, як заява, звернення, привітання, подібних за характером нагальності звертання до масової аудиторії, однак відзначених стислістю й лаконічністю змісту, відрізняється тим, що включає розлогу мотивацію звертання до адресата. Вона спирається на факти історичного й суспільного життя народу в колективних листах та біографічні свідчення автора й адресата на тлі розвитку суспільно-політичних подій держави – в особистих” [1, с.492].

Таким фактом історичного й суспільного життя в аналізованому листі є внесок В. Винниченка та його творів у історичний та літературний процес першої половини ХХ ст.

У 1968 році журнал „Сучасність” публікує відкритий лист М. Мольнара «Якою ж буде доля рукописної спадщини В. Винниченка?» [8], адресований Г. Костюкові. У тому ж числі часопису редакція вміщує «Відповідь Григорія Костюка, голови Комісії УВАН у США для вивчення й охорони літературної спадщини Володимира Винниченка, докторові Михайлові Мольнарові, науковому співробітникові Інституту світової літератури та мов Словацької академії наук у Братиславі» [5].

Цікаво, що автор листа-запиту М. Мольнар, не ставлячи собі за мету визначення поняття „відкритий лист”, побіжно дає своє розуміння його жанрової природи, яке збігається з висловленими на початку статті думками сучасних дослідників: «Вибачте, що вживаю цього незвичного способу спілкування, але справа, яку хочу порушити, має ширше, можна сказати, загальноукраїнське значення. Вона безпосередньо стосується багатьох в Україні і не в Україні суцільних дослідників української новітньої літератури та історії і ширшого українського загалу. З цих міркувань і звертаюся до Вас з відкритим листом» [8, с.109]. У цьому зверненні також бачимо розуміння великого суспільного значення, що його мають відкриті листи, підтвердження їхньої публіцистичності.

Займаючись виданням творів В. Винниченка у Чехословаччині, М. Мольнар зіткнувся з проблемою неможливості дістати «нові його оповідання, що друкувалися після 30-х років, а згодом хоч би одну передсмертну фотографію письменника та фотографію його могили» [8, с.110-111]. Особливого ж значення цей факт набував у світлі ювілеїв В. Винниченка – 90 років від дня народження (1970) та 20 років від дня смерті (1971). Маючи відомості про створену у США Комісію для вивчення й охорони літературної спадщини В. Винниченка, автор акцентує увагу адресата на потребі не просто зберегти, а й донести до широкого кола читачів у всьому світі невідомі та невидані романи, оповідання, статті письменника.

Відповідь Г. Костюка переросла у так званий звіт з діяльності Комісії за 10 років – від 1958, коли з дозволу дружини письменника Розалії Яківни весь його архів був перевезений до США, до 1968 р.

Значимо, що у 1960 р., публікуючи матеріали про діяльність Комісії, Г. Костюк уже окреслював стратегічні завдання її подальшої роботи. Серед них були опрацювання наукової біографії письменника, організація виставки малярських творів, зібрання спогадів про митця, видання недрукованих творів В. Винниченка, а також цінних літературно-мистецьких та суспільних документів, щоденника, листування тощо.

Відповідаючи на лист М. Мольнара, науковець зазначає загальний масштаб робіт, проведених для впорядкування спадщини митця.

Він не приховує, «що досі архів пройшов тільки первісну стадію опрацювання. Його приміщено в надійному місці і розкладено тимчасово за відповідними групами. Але жодна група не описана фахово <...> На це потрібні були хоча б мізерні фінансові засоби. Комісія УВАН їх не мала і не має досі» [5, с.114-115]. Отже, обробка Винниченкового архіву вимагала самовідданої праці науковців, брак коштів призводив до того, що первісна систематизація і каталогізація його відбувалася майже на громадських засадах.

Г. Костюк також вказує на невеликі, проте вагомі здобутки, зроблені науковцями-ентузіастами, а саме: видання двох збірок – «Володимир Винниченко» (1953) і «Пророк та невидані оповідання» (1960), публікацію у літературно-критичних збірниках Об'єднання українських письменників «Слово» уривків з невиданих досі романів, щоденника, листування письменника. Науковець створює оптимістичний прогноз – перспективну програму, пунктами якої є видання анованого каталогу всієї спадщини В. Винниченка, романів «Поклади золота», «Лепрозорій», «Вічний імператив», «Слово за тобою, Сталіне!», найвагоміших уривків зі щоденника, філософсько-соціального трактату «Конкордизм», неопублікованих досі публіцистичних праць тощо.

Таким чином, відкритий лист-відповідь Г. Костюка розширює свої первісні значеннєві кордони звіту, стає закликом до всієї української громади, до всіх небайдужих і зацікавлених допомогти у справі збереження рукописної спадщини В. Винниченка. Зазначимо, що регуляторний вплив цього відкритого листа здійснюється не тільки завдяки важливості порушеної Г. Костюком проблеми, а й завдяки його власній особі, її вагомості і авторитетності в науковому світі, що є результатом його багаторічної винниченкознавчої діяльності.

Закінчується лист традиційною формулою висловлення подяки. Проте відчувається, що для Г. Костюка це не просто штамп, необхідність. Науковець глибоко схвилюваний тим, що справа врятування Винниченкового архіву – це не тільки його справа, що цю проблему актуалізують у світі, тому завершує свою відповідь такими словами: „Признатися Вам, я, після Вашого листа, десь у закутинах своєї підсвідомості, починаю також вірити, що, можливо, справді українська громадськість у світі саме тепер на Ваш щирий заклик відгукнеться ділом. А коли б це сталося, то ми здійснили б таку справу, про яку з вдячністю згадували б наші нащадки” [5, с.117].

Побудова цього відкритого листа збігається з класичними зразками композиції епістоли. Костюкова „Відповідь” так само складається з п'яти частин: привітання, преамбули, викладу суті справи, прохання та заключної частини.

Отже, відповідно до тлумачення жанру листів М. Кімом як „розгорнутого повідомлення”, що присилають до редакції пересічні чи-

тачі, відзначаємо, що Г. Костюк у своїх двох наведених відкритих листах виступає як людина, якій небайдужа подальша доля спадщини В. Винниченка.

Титанічна робота, проведена ним протягом еміграційного періоду життя у справі зібрання, збереження та оприлюднення літературної, публіцистичної, філософської, епістолярної спадщини В. Винниченка, має своє відбиття й у відкритих листах. Безпосередньо звертаючись до адресата та спонукаючи його до невідкладних активних дій у зв'язку з предметом мовлення, Г. Костюк впливає на аудиторію власним прикладом, оприлюднює результати своєї діяльності, надає проблемі збереження Винниченкових рукописів загальнонаціонального значення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галич В. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності. – К.: Наукова думка, 2004. – 816 с.
2. Гуревич С. Газета: вчора, сьогодні, завтра. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 288 с.
3. Здоровега В. Теорія і методика журналістської творчості. – Львів: ПАІС, 2004. – 239 с.
4. Ким М. Жанры современной журналистики. – Санкт-Петербург: Изд-во Михайлова В.А., 2004. – 318 с.
5. Костюк Г. Відповідь Григорія Костюка, голови Комісії УВАН у США для вивчення й охорони літературної спадщини Володимира Винниченка, докторові Михайлові Мольнарові, науковому співробітникові Інституту світової літератури та мов Словацької академії наук у Братиславі // Сучасність. – 1968. – № 9. – С. 112-117.
6. Костюк Г. Моя винниченкіана // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 59-64.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
8. Мольнар М. Якою ж буде доля рукописної спадщини В. Винниченка? // Сучасність. – 1968. – № 9. – С. 109-112.
9. Подоляк Б. (Костюк Г.) Лист до всіх українських емігрантів розсіяних по світі, до всіх українців доброї волі, до всіх, хто дорожить надбанням культури нашої // Українські вісті. Новий Ульм. – 1951. – 1 липня. – С. 1

АНОТАЦІЯ

У статті автор аналізує два відкритих листа відомого українського діаспорного літературознавця Г. Костюка, присвячених вивченню, збереженню та зібранню спадщини В. Винниченка. Увага акцентується

на розгляді специфічних рис відкритих листів як жанру публіцистики: універсальності, доступності, документальності, впливу на громадську думку стосовно тих проблем, що вони їх піднімають тощо.

SUMMARY

In the article the author analysed two opened letters of the famous Ukrainian literature historian H.Kostiuk, devoted to learning, saving and gathering of V.Vynnychenko's inheritance. Attention is accented on the revision of specific lines in the opened letters as a publicistic genre: universality, attainability, and documentality, influence on the public thoughts according to problems they show, etc.

*С.А. Комаров
(Горловка)*

УДК 821.161.1-3

К ВОПРОСУ О ТЕМАТИЧЕСКОМ ЕДИНСТВЕ РУССКОЙ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ И ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ 1917-1920 ГОДОВ

Литературный процесс периода революций и гражданской войны представляет собой сложное и многоплановое явление. Ведущие русские писатели рубежа XIX-XX веков стали очевидцами и участниками переломных в истории страны событий. Своё видение катаклизма, потрясшего основы российского государства, они выражали в различных формах литературного творчества, в том числе в документальной и публицистической прозе. Выдающиеся мастера слова – В.Г. Короленко, Д.С. Мережковский, И.А. Бунин, Л.Н. Андреев, А.М. Горький, А.И. Куприн и многие другие – в произведениях 1917-1920-го годов изобразили жестокую реальность эпохи, высказали своё отношение к действиям новых властей и народа. При внимательном прочтении образцов писательской публицистики и документалистики времен революции обращает на себя внимание общность их тем и проблем. Цель данной работы – выделить основные вопросы, поднимаемые русскими писателями в статьях, дневниках и письмах 1917-1920 годов.

Русская интеллигенция с восторгом встретила февральскую революцию. Просвещенная часть российского общества давно осознавала: самодержавие отжило свой век, поэтому необходимы демократические преобразования. Свою политическую позицию русские писатели рас-

крывали, прежде всего, в небеллетристических формах литературы. Романтическое восприятие революции как средства переустройства несовершенного общества в лучшую сторону нашло выражение в послефевральском творчестве многих значительных писателей. Так, для Л. Андреева «трезвая и чистая» революция была «воскресением России из лика мертвых» [1, с.28], за страданиями, принесенными войной, по его мнению, должно прийти светлое будущее для всей Европы (статьи «Цели войны и задачи Временного правительства», «Памяти погибших народов»). З. Гиппиус и Д. Мережковский связывали с Февралем надежды на реальное освобождение народа и созыв Учредительного собрания, воспринимаемого как исполнение мечты всех поколений русского революционного движения, начиная с декабристов [7], [22]. А. Аверченко в фельетонах первых месяцев после свержения монархии говорит о революции как панацее от всех проблем русской жизни [16]. Некоторые авторы выстраивали целиком субъективные концепции революции – например, Вяч. Иванову истинная революция виделась как неминуемо религиозная («порыв к инобытию» [19, с.227]), а политическая демократия – как часть грядущей общности.

Волна энтузиазма от совершающихся в России демократических преобразований быстро спадает. Чувство эйфории, преобладающее в писательской среде, постепенно сменяется разочарованием и тревогой о будущем страны. Причина такой перемены кроется в осознании недалековидности и даже «глупости» действий Временного правительства, допускающего нагнетание в стране атмосферы анархии и насилия. Документалистика и публицистика 1917 года предоктябрьского периода ярко отражает эти настроения. Например, А. Аверченко ряд фельетонов посвящает теме бесплодных разговоров, которыми правительство занимается вместо того, чтобы бороться с анархией, и даже призывает Керенского установить диктатуру [16]. Л. Андреев уже в марте в одной из статей касается проблемы насилия и произносит следующие слова: «Горе тем, кто в дни революции... прибегает к ненужному насилию и в тайниках своей совести не имеет оправдания для свершаемого: безответственный перед текущим, он в историю повлечет за собой пролитую кровь» [1, с.103]. М. Волошин в лекции 1920 года «Россия распятая», бросая ретроспективный взгляд на события трехлетней давности, объявляет эпоху Временного правительства «психологически самым тяжелым временем революции» [5, с.315]. По его мнению, это время было «вопиющим и трагическим противоречием между всеобщим ликованием и реальной действительностью» [5, с.315], ведь реальность наступающей разрухи требовала решительных мер, а не демагогии.

События октября 1917 года вызвали в интеллигентской среде неоднозначную реакцию: большевистская революция способствовала расколу общества как минимум на два лагеря. Суть их расхождений сво-

дилась к вопросу притягания – непритягания новой власти, ее методов управления страной. Рецепция октябрьского переворота и его последствий для большинства писателей стала, пожалуй, определяющим фактором в их дальнейшей литературной деятельности, жизненной и творческой судьбе. Невозможно было остаться в стороне от коренных преобразований, которым подвергалась Россия. По словам В.Г. Воздвиженского, «реальность совершившейся революции заставляла считаться с изменившимися обстоятельствами жизни, вступать с нею в отношения – художнические и гражданские, заставляла сделать выбор» [4, с. 73]. Этот «выбор» четко фиксируется в документальных и публицистических произведениях русских художников слова данного исторического отрезка. Наверное, не было ни одного значительного прозаика или поэта, не выразившего в письме, газетной публикации, фельетоне или дневнике свою оценку действиям большевистского правительства.

Известный советский критик Вячеслав Полонский в работе «Очерки литературного движения революционной эпохи (1917-1927)» замечает: «Первый год после Октября ... можно охарактеризовать как период острой вражды литературы к пролетарской революции» [20, с. 2]. По нашему мнению, тезис не совсем верен: некоторые крупные русские писатели все-таки положительно отнеслись к октябрьскому перевороту и поддержали политику новой власти. Среди них фигура одного из корифеев символизма – А. Блока. В его лирико-публицистических статьях «Интеллигенция и революция», «Искусство и революция», иронических фельетонах «Сограждане», «Русские денди» четко выражен во многом восторженный взгляд на революцию как на исторический взрыв стихийных сил, который призван заменить существующую одряхлевшую цивилизацию чем-то новым. В этих произведениях свое участие в первых начинаниях Советов поэт мотивирует долгом интеллигенции перед народом [3].

Несмотря на разрастающуюся после Октября анархию и разруху, несмотря на ограничения демократических свобод и террор, многие деятели культуры продолжали верить в саму идею революции и в своём творчестве старались дистанцироваться от суровых реалий эпохи. Литературное объединение «Скифы» (Р. Иванов-Разумник, А. Блок, А. Белый, Н. Клюев, С. Есенин и др.), сложившееся вокруг одноименных сборников 1917 и 1918 годов, альманах «Записки мечтателей» (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и др.), выходящий в 1919-1922 годы, уже своими названиями подчеркивали обособление от социальной действительности. Большинство сотрудничавших в упомянутых изданиях писателей, так же, как М. Горький и В. Короленко, примирились с революцией как со свершившимся фактом истории. Они не избрали ни белое движение, ни противоположный ему лагерь большевиков. Оставаясь в Советской России, они не обольща-

лись перспективами пролетарского социализма, сохраняли до некоторых пор относительную независимость от идеологии ленинизма, отраженную и в их публицистике [4].

С первых дней октябрьской революции представители русской писательской элиты в подавляющем большинстве резко непримиримо отнеслись к политике ленинского правительства. И. Бунин, Л. Андреев, Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, Б. Зайцев, И. Шмелев, А. Куприн, А. Толстой, А. Аверченко и многие другие решительно отвергли большевизм и по мере развития событий оказывались на стороне монархистов, а затем – в эмиграции. Свое отношение к происходящему эти литераторы высказывали в произведениях разных жанров. Бунин, Гиппиус, Андреев вели дневники, Мережковский, Бальмонт, Куприн, Зайцев и Аверченко печатали публицистические статьи и фельетоны, каждый из них вел более или менее обширную переписку. Жестокая действительность революции, с которой в большей или меньшей степени соприкасались мастера русской словесности, обусловила общность тематики образцов их публицистики и документалистики 1917-1920 годов: насилие, большевизм, русский народ и интеллигенция. Рассмотрим основные закономерности освещения этих проблем ведущими писателями начала XX века.

Основная причина, по которой большая часть русской творческой интеллигенции не приняла Октября, – усилившаяся тенденция к утверждению силы как единственного метода решения государственных проблем. Пожалуй, ни о чем другом в писательской среде не складывалось столь солидарного мнения. Выдающиеся художники слова не могли смириться с нарастающей волной насилия. Даже А. Блок, искренне приветствовавший советскую власть и довольно долго веривший в ее положительную для развития страны роль, в своем дневнике 1918-1921 годов говорит о бессмысленности многочисленных людских жертв, констатирует, что «жизнь вокруг стараются убить» [2, с.319] и делает такое глобальное обобщение: «Под игом насилия человеческая совесть умолкает; тогда человек замыкается в старом... Так случилось с Европой под игом войны, с Россией – ныне» [2, с.321]. В этом высказывании поэт косвенно заявляет о тщетности попыток большевиков построить новое, в отличие от времен царизма – справедливое, общество на крови.

Д. Мережковский и М. Волошин в своих публицистических статьях обращают внимание на страшную сущность гражданской войны – братоубийство. Автор «России распятой» с горькой иронией замечает, что братоубийство лежит в основе понятия «братства», ведь «первоначальный и основной знак братства – это братство Каина и Авеля» [5, с.326]. В работе Мережковского «Царство Антихриста» (1920) речь о братоубийстве ведется в контексте рассуждений о Ве-

ликой французской революции – писатель убежден, что «троица настоящих ценностей революции (Свобода, Равенство и Братство) осквернена и изуродована большевиками: свобода обернулась насилием, все равны в рабстве, а братство ощущается лишь в форме братоубийства» [10, с.240]. Поток смертей в годы революции нескончаем. Это дает З. Гиппиус основание заявить о том, что Россия напоминает кладбище, «лишь не благообразное, а такое, где мертвецы полузарыты и гниют на виду... уж не банка с пауками – могила!» [7, с.157]. Символ кладбища встречается и у Л. Андреева в его знаменитом памфлете 1919 года «S.O.S.». Писатель обвиняет большевиков в том, что они превратили его родину в «пепел, убийство, разрушение, кладбище, темницы и сумасшедшие дома» [1, с.212].

Политика большевизма тоталитарна по своей сути – эта мысль проходит через многие произведения 1917-1920 годов. Они отражают процесс уничтожения советской властью главных завоеваний февральской революции: свободы народа и личности, свободы слова и волеизъявления. А. Блок в своем дневнике признает, что режим диктатуры пролетариата разрушил все его мечтания о «вольной» стороне [2]. В. Брюсов, примкнувший к большевикам только в марте 1918, в одном из писем брату вскоре после октябрьского переворота с едким сарказмом сообщает: «Живем в республике самой демократической изо всех на земле, при полусоциалистическом строе, даже не “полу”, а на 3/4» [22, с.45]. Е. Замятин в статье «Завтра» (1919) утверждает, что Россия переживает «эпоху подавления личности во имя масс» [12, с.344]. Наблюдая и анализируя состояние печати и словесности при большевиках, этот же автор в статье 1920 года «Я боюсь» высказывает опасение, что «у русской литературы одно только будущее – её прошлое» [12, с.352]. З. Гиппиус в «Петербургских дневниках» говорит о псевдосвободе крестьянства и рабочего класса, от имени которых Советы правят страной [7]. Приведенные цитаты и тезисы иллюстрируют отношение писательской среды к антидемократическим методам большевиков.

Еще одна причина неприятия русской интеллигенцией советской власти – её неадекватная политика в сфере экономики, приведшая к полной анархии и разрухе. Наверное, наиболее полное и логичное толкование этой проблемы дает В. Короленко в «Письмах к Луначарскому» [14]. Но и другие авторы касаются этого вопроса. В частности, В. Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» представляет крайне субъективную картину хозяйственного и морального развала России [21]. А. Куприн в статьях и очерках конца 1917-1918 годов пишет, что идеи ленинцев претворяются в жизнь «не вовремя», что их экономическая политика не основывается на знании реальной хозяйственной обстановки в стране, а диктуется только им выгодными мотивами [15].

Некоторые писатели исследуют ситуацию в стране в историческом контексте или с проекцией в будущее. Так, в лекции «Урок истории: Кризис Римской империи в III веке по Рождеству Христову и современность» (1918) В. Брюсов анализирует текущие события, сопоставляя их с историческим опытом, выделяя следующие этапы падения Рима: «Власть солдат. – Анархия. – Безначалие в городах... – Финансовый кризис и дороговизна. – Падение культуры...» [6, с.206]. Парадоксально, что этот перечень черт поздней Римской империи, имеющих прямые соответствия в современной поэту России, позволяет ему сделать оптимистический вывод об их отсутствии в постоктябрьском обществе и необходимости «удвоить... усилия, чтобы... вывести родину из трудного положения» [6, с.207]. М. Волошин в «Заметках 1917 года» демонстрирует определенную утопичность и противоречивость представлений об обществе, которое пытаются строить большевики: «Социализм является явлением отрицательным... В настоящем он ограничивает свою роль справедливым распределением плодов производства, не заботясь ни о практическом, ни о моральном упорядочении его. В будущем он ставит неприглядный и легко достижимый идеал сытого... человека. Это делает социалистов... носителями того рабьего духа, который распространяют в мире демоны машин» [5, с.299]. Взгляд автора этого высказывания на окружающую реальность откровенно идеалистичен, в отличие, например, от трезвого и практичного взгляда А. Аверченко. Наблюдая усугубляющуюся разруху, сатирик во многих послеоктябрьских фельетонах объясняет читателю: единственный путь ликвидации российского кризиса – жесткий гражданский порядок и систематический труд [11], [16].

Антибольшевистские инвективы в русской прозе 1917-1920 годов часто имеют вполне конкретный адрес – направлены против руководителей советского правительства, прежде всего, Ленина и Троцкого. Возмущенные небывалым произволом властей, авторы характеризуют личности и деятельность лидеров РСДРП(б) в крайне негативном ключе. Так, в статье «Veni, Creator!» («Гряди, Создатель!») (1917) Л. Андреев с горькой иронией пишет о том, что Ленин «существовал то, что не удалось и Наполеону: завоевал Россию, под ноги свои бросил всякого врага и супостата» [9, с.85]. С известными деятелями истории сравнивают вождя октябрьской революции Д. Мережковский и А. Куприн. В «Записной книжке» Мережковского представлен следующий исторический и метафорический контекст: «У царя Николая был Распутин, у царя народа – Ленин. Тот – мужик, этот – интеллигент; тот – блудник и пьяница, этот – скопец и трезвенник; тот – изувер с Богом, этот – без Бога. Как различны и подобны! Не в глазах, а во взоре... – один и тот же русский хмель, русский бес, черный Дионис» [17, с.135]. Автор «Поединка» посвятил изображе-

нию новых властителей страны несколько очерков: «Ленин (Опыт характеристики)», «Ленин (Моментальная фотография)», «Троцкий: характеристика» и другие [13], [15].

Значительное место в литературе эпохи занимают размышления о судьбине русского народа и картины его участия в революции. Представители творческой интеллигенции были встревожены стихийностью и своеволием, которые демонстрировал восставший народ. «Мятежность», анархизм – качества русского характера, выделяемые М. Горьким, Л. Андреевым, И. Буниным, М. Волошиным, Д. Мережковским, стали одной из причин охвативших страну беззаконий. Что больше всего возмущает многих авторов в связи с этим вопросом – это то, что советская власть не только не препятствует высвобождению животных инстинктов, но и способствует их развитию. Например, Волошин считал, что «большевизм оказался неожиданной и глубокой правдой о России», обратившись с призывом к «жадным, мрачным, и разбойничьим сторонам русской души» [22, с.276].

В этом мнении отражена проблема незнания русской интеллигенцией своей страны и народа. О пропасти между просвещенным словом населения России и крестьянской массой много говорилось и писалось в XIX и начале XX века, предпринимались попытки их сближения (народничество, толстовство), что, тем не менее, не изменило ситуацию взаимного непонимания. Отсутствие каких-либо внутренних связей между интеллигенцией и народом и привело к тому, чем обернулись революции 1917 года: анархии и гражданской войне. В отличие от интеллигентов, большевики отлично знают психологию народа и умело в собственных интересах им руководят – на это обратили внимание З. Гиппиус [7] и М. Горький [8]. Бездействие и беспечность – наиболее типичные оценки поведения русской интеллигенции в годы революции в документалистике периода. Парадоксальное, хотя и не лишённое логики замечание о роли интеллигенции в революционном процессе делает М. Волошин в «России распятой»: «...интеллигенция ...плоть от плоти русской монархии, свергнув её, она подписала ...свой собственный приговор. Т.к. бороться с ней она могла только в ограде крепких стен, построенных... самодержавием... Строить стены и восстанавливать их она не умела: она готовилась только к тому, чтобы их расписывать и украшать. Строить новые стены пришли другие... а она осталась в стороне» [5, с.316]. Автор этих строк, безусловно, самокритичен, как самокритичны многие писатели, нарисовавшие в своей публицистике и дневниках нелицеприятный портрет русского интеллигента.

Другие свойства русского человека, рассмотренные в произведениях документальной прозы, – лень, невежество, апатия. Так, по мнению А. Аверченко (фельетон «Доской по голове» (1917)), в России,

«стране безумцев и идиотов» [16, с.237], давно перестали работать. З. Гиппиус в одной из заметок своего дневника рассуждает о равнодушии и косности русского крестьянина [7]. Д. Мережковский в статье «Смотрите, кто пришел...» (1918) сетует на отсутствие в душе русского народа уважения к своей истории: «Жалкий народ! Дикость, подлость и невежество не уважают прошлого, пресмыкаясь перед одним настоящим» [18, с.58]. Такие негативные характеристики русского народа продиктованы чувством боли и беспокойством писателей о судьбе своей родины.

В целом, как показал анализ, писателями, работавшими в 1917-1920 годах в жанрах документальной прозы, были освещены следующие вопросы: революционный процесс в России, участие в нем народных масс и интеллигенции, большевизм и его политика в разных сферах общественной жизни. Ими, преимущественно, и ограничен проблемный слой русской документалистики означенного периода.

В представленном кратком обзоре нами охвачены далеко не все авторы и произведения документальной и публицистической прозы 1917-1920 годов. Тем не менее, даже такой общий анализ позволил выявить её основные идейные особенности: антибольшевистскую направленность, гуманистический пафос, сосредоточенность её авторов на главных проблемах революции – насилии, русский народ и интеллигенция, а также – сделать вывод о её тематическом единстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. «Верните Россию!». – М.: Московский рабочий, 1994. – 268с.
2. Блок А.А. Дневник. – М.: Сов. Россия, 1989. – 512с.
3. Блок А.А. Искусство и революция: статьи и выступления. – М.: Современник, 1979. – 384с.
4. Воздвиженский В.Г. Литература 1917-1921 годов // Литературное обозрение. – 1996. – №5-6. – С.73-78.
5. Волошин М.А. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. – М.: Правда, 1991. – 480с.
6. Гаспаров М.Л. Неизданные работы В.Я. Брюсова по античной истории и культуре // Брюсовские чтения 1971 года. – Ереван: «Айасман», 1973. – С.206-207.
7. Гиппиус З. Дневники: В 2 кн. – М.: НПК «Интелвак», 1999. – Кн.2. – 720с.
8. Горький М. Несвоевременные мысли. – М.: Сов. писатель, 1990. – 400с.
9. Джулиани Р. Л.Н. Андреев и Октябрьская революция, или революция как апокалипсис // Русская литература. – 1997. – №1. – С.78-93.

10. Дудек А. Россия, Европа и большевизм глазами авторов книги «Царство Антихриста» // Картина мира и человека в литературе и мысли русской эмиграции. – Краков, 2003. – С. 233-245.
11. Дьякова Е.А. Писатели – «сатириконцы»: А. Аверченко, Тэффи, Саша Чёрный // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – Кн.2. – С.651-668.
12. Замятин Е. Избранные произведения: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1990. – Т.2. – 478с.
13. Из публицистики А.И. Куприна 1920-1922 годов // Слово. – 1991. – №3. – С.71-77.
14. Короленко В.Г. Письма к Луначарскому // Новый мир. – 1988. – №10. – С.198-218.
15. Куприн А. Очерки // Слово. – 1998. – №1. – С.82-87.
16. Левицкий Д.А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. – М.: Русский путь, 1999. – 552с.
17. Мережковский Д.С. Записная книжка. 1919 – 1920 годы // Вильнюс. – 1990. – №6. – С.130-143.
18. Мережковский Д.С. Смотрите, кто пришел... // Новое время. – 1992. – №38. – С.58-59.
19. Обатнин Г.В. Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революций 1917 года // Русская литература. – 1997. – №2. – С.224-230.
20. Полонский Вяч. Очерки литературного движения революционной эпохи (1917-27). – М.; Л.: Госиздат, 1928. – 334с.
21. Розанов В.В. О себе и жизни своей. – М.: Правда, 1990. – 688с.
22. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 кн. – М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. – Кн.1. – 960с., Кн.2. – 768с.

АНОТАЦІЯ

У статті робиться спроба дослідити деякі питання публіцистичної та документальної прози 1917-1920 років. Автор доходить висновку про тематичну єдність цього шару російської літератури ХХ століття. М. Горький, Л. Андреев, З. Гіпіус, Д. Мережковський, О. Блок, О. Купрін, А. Аверченко та інші видатні майстри словесності у своїх статтях, листах, щоденниках революційної доби розглядали такі проблеми епохи, як більшовизм, насилля, взаємовідношення народу та інтелігенції, спираючись на гуманістичні традиції російської культури.

SUMMARY

The author of the article makes an attempt to investigate some questions of publicistic and documentary prose of 1917-1920. He comes to a conclusion about the topical unity of this layer of Russian literature of XX

century. L. Andreev, Z. Gippius, D. Merezhkovsky, M. Gorky, I. Bunin, A. Blok, A. Kuprin and other masters of word in their articles, letters, diaries of revolutionary epoch considered such problems as bolshevism, violence, relationship of the people and intelligentsia, leaning upon the humanistic traditions of Russian culture.

*Я.А. Грибова
(Горловка)*

УДК 82.091.

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СКАЗА

Если рассматривать время-пространство с точки зрения отражения пространственно-временных свойств действительности, – то перед нами сюжетная категория, с особой отчетливостью выявляющая активность сюжета как формы преобразования-осмысления жизни. Одно из проявлений условности – несовпадение реального и художественного времени и пространства – выступает в сюжете как расхождение между временем фабульным, соответствующим его реальному – историко-хронологическому и календарно-суточному – исчислению, и не соответствующим ему временем сюжетным; аналогичным образом соотносятся пространство фабульное и пространство сюжетное. Еще более резко художественная условность проявляется в слиянии пространственных и временных примет в некоем синтезе, который М.М. Бахтин обозначил термином «хронотоп»: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – «время-пространство»)». . . В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и примет характеризуется художественный хронотоп» [2, с.235]. Сюжет, рассмотренный в этом аспекте пространственно-временных отношений, предстает как динамика хронотопа, как движение, трансформация художественного времени-пространства. Сопоставление «античных» хронотопов (биографического, автобиографического, авантюрного и авантюрно-бытового романов) было

плодотворним, так як Бахтина хронотоп інтересовал в связи с той или иной концепцией человека. По хронотопу ученый прослеживает отражение в античной прозе исторического процесса «приватизации» человека, усложнение его характера.

Однако восприятие читателем этой динамики, понимание ее смысла зависит от пространственно-временных факторов иного порядка: характеристик материального бытия произведения. Эти характеристики: соотношение объемов текста, расположение его фрагментов и т.п., – относятся к сфере композиции.

Художественное время и художественное пространство являются основополагающими характеристиками художественного образа любого порядка и обеспечивают целостное восприятие художественной действительности. Литературный образ, манифестирующий свое существование формально как последовательность текста, имеет в своей структуре временную характеристику, что позволяет ему воспроизводить пространственно-временную картину мира уже самим своим существованием и содержанием. «Художественное пространство, – отмечает Ю. Лотман, – модель мира определенного автора, которая выражена языком его пространственных представлений» [4, с.252 – 253]. Пространственные и временные координаты литературной действительности не имеют конкретных рамок, ограниченных, они по своей сути прерывны и условны.

Любой хронотоп сказового произведения несет в себе определенно-личные черты, так как хронотоп в данном случае – проекция сознания рассказчика. Использование того или иного хронотопа зависит не от его идейно-смысловой направленности, а от контекста восприятия рассказчиком определенной ситуации.

Событие является важнейшим элементом сюжета. С этой точки зрения, сюжет – ряд событий и одновременно – последовательность «частных» ситуаций. Но, в отличие от ситуации, событие обозначает динамическое начало сюжета, выражение конфликта, в данном случае временного, в отличие от статического. Сказовое событие всегда перформативно и самоценно. Эти качества взаимообусловлены, так как предполагаемый выбор рассказчиком определенного события для дальнейшего его показа указывает на самоценность этого события в ряду других. Перформативность события обеспечивается условием его существования, при котором событие своим появлением, длительностью и завершением подтверждает указание на свое существование и говорит о себе.

Причина появления события в сказе посредническая, так как событие служит межзвеньевым элементом в цепи Рассказчик – Слушатели. Конечная самоцель сказового события – опредмечивание прецедента, изначально событийного и самораскрывающегося. Обращение рассказчиком внимания слушателей на прецедент влечет за собой его экспони-

рование, основанное на констатации, повторяемости события памятью рассказчика. Авторская установка на показ, экспонирование как жест и действие приводит к манифестации события вне его самоценности. Видение автором события остается безактным, то есть недостоверная спонтанность выбора рассказчиком события и дальнейшее его экспонирование являются результатом манифестации этого события автором.

Концепция времени в сказовом произведении не имеет четко выраженной последовательности. Принимая во внимание, что события в произведении ретроспективны, преломлены в сознании рассказчика, время существует в нем как произвольная цепь разнозначимых по длительности временных элементов. Общим для временной оформленности сказового произведения является его перфектность. Временная перфектность рассказываемого события может иметь две категории, определяющие завершенность и незавершенность временного отрезка. Завершенность предполагает законченность и результативность событийного ряда в пределах одного временного мотива, то есть событие, длящееся во времени, должно иметь свою законченную оформленность, зафиксированную временными рамками. Незавершенная перфектность отличается длительностью и незаконченностью действия во времени.

Авантюрно-бытовой хронотоп в сказе Лескова существует как противопоставление «своего» и «чужого». Бытовое время разворачивается в пространстве, являющемся олицетворением для героев пространства родного, единственно приемлемого для их существования. Авантюрное время-пространство существует в сказе обособленно. Персонификацией этого феномена является блоха как элемент, принадлежащий иному миру. Появление блохи авантюрно по своей сути. Ее перемещение из «чужого» героям мира в мир их бытования становится причиной разрушения привычного хронотопа. В эту авантюру несознательно вовлекается и Левша. Момент стыка авантюрного времени-пространства блохи с бытовым пространственно-временным хронотопом Левши являет собой начало гибельного пути для обоих героев: в конечном итоге блоха, перемещаясь из привычного авантюрного хронотопа в плоскость времени-пространства бытового, претерпевает необратимых внешних изменений, такой же эффект имеет и переброска Левши в чуждый авантюрный хронотоп.

«Родное» время-пространство Левши по основным признакам восходит к идиллическому хронотопу. Локальная конкретизация пространственных примет – характерная особенность хронотопа его существования. Время для героя также идиллично: его размеренное течение обозначается в тексте указанием на завершение определенного временного отрезка. Принадлежность героя своему хронотопу очевидна: идиллический быт налагает отпечаток и на характер героя. Мы неоднократно говорили о статичности внутреннего состояния героя на протяжении

всього сказа, що обумовлено отношением к нему рассказчика. В данном случае условное существование рассказчика также находится в пределах идиллического бытового хронотопа. Реальное знание сказителя о жизни переносятся и в мир героев. «Свое» время-пространство как для рассказчика, так и для его героев предельно замкнуто, перемещения внутри соответствующего хронотопа не становятся причиной для изменения его характерных примет. Идиллическое существование не предполагает вмешательства случая, все события происходят в зависимости от причинно-следственных отношений. Время бытового хронотопа, хоть и имеет свою идеально выраженную конкретизацию, статично. Движение времени можно проследить только в моменты перемещений героев. Время как бы застывает в одной точке. Любое изменение пространственной локализации в пределах «своего» пространства не влечет за собой изменений в движении времени.

Авантюрный хронотоп – чужой мир в авантюрном времени. Время-пространство чужого мира является для героев «чуждым», что и определяет невозможность существования героя вне своего хронотопа. Неприятие инородности является обоюдным: как герой не может принять условий, существенно отличающихся от условий «своего» хронотопа, так и пространство чужого мира отвергает чужеродную героиную характерологичность. Совмещение авантюрного и бытового хронотопов невозможно. Их существование дискретно.

Перемещение героев из хронотопа в хронотоп имеет свою последовательность: «свой» – «чужой» – «свой». Эти движения параллельны: изменение пространственно-временных примет для одного героя влечет за собой подобное изменение и для другого. Скачкообразное перемещение героев создает сюжетную динамику. Но внутреннее состояние героев остается стабильным, неизменным, несмотря на повышенную событийность их жизни.

В хронотопе лесковского сказа основное место занимает мотив дороги (вынужденного путешествия) как одно из средств воссоздания художественной действительности. Этот мотив, характерный для многих жанров народного творчества, усиливает фольклористичность произведения. Развитие сюжета и дальнейшую судьбу героя определяет именно дорога. Мотив дороги может обнаруживаться в различных пластах повествования. В данном случае дорога функционирует не в качестве конкретной реалии изображенного пространства, а на уровне символизации, раскрываемости идейного смысла сюжетной ситуации, выражает «судьбу» персонажа. Мотив дороги придает повествованию особые черты – динамизм и событийность. Образ дороги не имеет визуального воплощения в сказе, он передается посредством глаголов движения: «поехал», «поплыл», «приехал», «поскакали» и т.д. Как и в былинке, образ дороги в «Левше» воссоздает эпически пространственные событийные картины.

Еще один мотив, определяющий суть повествовательной канвы «Левши» – мотив овоеществления личности. Этот мотив приходит в бытовой хронотоп как искаженная копия подобного мотива в авантюрном хронотопе. Бездейственное существование блохи в определенном пространстве, в канонически застывшем времени позволяет читателю в рамках своего хронотопа провести параллель к истории Левши. Можно сказать, что застывший временной континуум Левши является следствием его опредмечивания, приравнивания его функций к дисфункциональному существованию вещи, для которой течение времени не существенно. Изменение пространственных характеристик жизни зависит не от деятельности героя, а от ряда автономно возникающих обстоятельств.

Переход между хронотопами осуществляется посредством частного мотива «корабля» как стилизованного проявления «встречи – разлуки». Идейное содержание мотива – ожидание. В нем время предельно сгущается, становится осязаемо насыщенным. Осложнение временного континуума происходит за счет нагнетания внутреннего ожидания героя. Замкнутое пространство, выход из которого возможен только в определенный временной момент, олицетворяет и смятение души. Фактическая, реальная длительность мотива невелика, но за счет моментов, усиливающих внутреннюю насыщенность мотива, время в нем становится почти осязаемым, осязаемым. В этом мотиве время и пространство существуют не в единстве, а в неразложимой спаянности, которая характеризуется зависимостью одного от другого. Их категориальные характеристики (несмотря на типовые различия) совпадают: точная локализация, несоответствие фактического и приписываемого значений, внутренняя значимость, предопределяющая полную зависимость героя.

Завязку фабульного действия определяет мотив «встречи». В этом мотиве наблюдается особого рода символизм. На уровне пространственно-временных отношений он – точка соприкосновения двух хронотопов, на сюжетном – двух героев, на идеологическом – сопоставление двух физических планов, основанное на внешнем подобии.

Рассказчик и слушатели сказового монолога находятся в бытовом хронотопе, который находит свою параллель в «своем» хронотопе Левши, что и обуславливает важность разделения рассказчиком хронотопов двух основных героев.

Объемлющий хронотоп трилогии Бажова «Каменный цветок», «Горный мастер», «Хрупкая веточка» – авантюрно-бытовой. В реально-биографическое бытовое время-пространство вклинивается время-пространство авантюрное. Авантюрный хронотоп имеет свою четкую пространственную локализацию – Медная гора. В «Каменном цветке» на геройном уровне в авантюрно-бытовой хронотоп вовлечен только один герой – Данило.

Реально-біографічний хронотоп, логічно мотивований в даному випадку, перекривається побутовим. Фіксоване біографічне час життя героя має скачкообразну структуру. Последовательное чередование завершённых и длительных временных отрезков соответствует реальному течению жизни, но включение авантюрного момента с его временным зиянием приводит к невозможности проявления біографічного хронотопа.

Пространственная организация бытового хронотопа в этой новелле условно-реальна. Изобразительное описание местности, детальные подробности быта делают пространство осязаемым. Также реально и время: цикличность реально-біографічного времени жизни (детство, юность героя) на фоне конкретно определенных пространственных мотивов. Особенности памяти рассказчика, своеобразие его мышления создают временную характеристику отдельных эпизодов. Каждый из набора сюжетных моментов имеет свою продолжительность времени, зависящую от степени важности эпизода для рассказчика. Ретроспективность также налагает свой отпечаток на временной континуум: в сюжетном эпизоде взросления Данилы время растянуто и составляет единый временной поток. Сужение времени, его законченность оформленность появляется уже в моменты обдумывания чаши. Цикличность смены времен года повторяет вариацию фольклорного оформления времени в произведении. При этом пространственная характеристика не изменяется.

Главный сюжетобразующий мотив – приближенный к фольклорному мотив «поиска – обретения». Именно он влияет на пространственно-временную характеристику. Замысел поиска – явление длительное, и в монологе он выражается в длительно неоконченном, незавершенном временном континууме. Процесс поиска сужает временные и пространственные рамки. Сюжетность пейзажа становится конкретно-определенной, время сжимается, происходит его опредмечивание. Предельное сжатие и слияние пространственно-временных характеристик становится исходным положением для появления авантюрного времени-пространства. Мы уже отмечали, что пространственная организация авантюрного времени заключается в образе горы, то есть пространство конкретизируется путем оформления его в рамках единого образа. Замкнутость авантюрного пространства не является для Данилы определением его «чуждости». Реалии этого пространства сходны с реалиями бытовыми. Существование образа в нем – органично вписывается в пространственную локализацию. Реальность возможности попадания в гору предопределяется для Данилы верой в реальность его существования. Время же в этом отрезке сходно с авантюрным временем в волшебной сказке: оно не имеет выраженного временного отождествления (напри-

мер: «долго ли коротко шел Иван-царевич»). Но если в сказке движение времени все-таки существует (его можно определить с помощью глаголов движения), то в данном сказе в момент авантюрного существования героя время замирает.

Исходный мотив «поиска – обретения» определяет и жизненную основу Даниловой невесты Кати. Ее время-пространство более бытовое, но не исключающее вклинивания авантюрных моментов. Движение авантюрного времени Данилы прослеживается только в сопоставлении с сюжетной линией Кати. В то время как Данило находится в горе, пространственно-временная характеристика, окружающая образ Кати, претерпевает изменения (переезд Кати в дом Прокопьяча, обучение маляхитному делу, смерть мастера, появление нового мастера). Время движется поступательно, не утрачивая цикличности. На арену выходит новый мотив – мотив «дома» как замкнутого пространства. Здесь прослеживается аналогия с замкнутостью пространства в горе. Но для Кати время не статично, оно движется, не выходя за рамки бытового хронотопа, и осуществляется в смене событий. Таким образом, мы имеем несовпадения пространственно-временных характеристик, которые обусловлены неслитным параллельным существованием двух видов хронотопа. Эти хронотопы имеют и точки соприкосновения: моменты видений Кати. В эти моменты статичное время-пространство Данилы становится частью длительного времени-пространства Кати. Совмещение двух хронотопов с последующей утратой одного из них происходит в сцене вызволения Данилы из горы. На этом авантюрный хронотоп прекращает свое существование. Основным для героев становится бытовой хронотоп. В этой точке происходит и заключительный этап мотива «поиска – обретения» для обоих героев. Но сущностная конкретика вещественного обретения для них различна: для Данилы обретение не становится завершающим этапом, поиск красоты не вещественен, а обретение красоты, хоть и становится результатом поиска, не может быть его заключительной стадией. Для Кати же «поиск – обретение» связан с более прозаическим моментом – желанием вернуть жениха. Мотив поиска Кати не развернут до степени развернутости этого мотива у Данилы. Мотив обретения – завершающий как в общем сюжетном плане, так и в плане внутренней оформленности образа Кати.

Что касается внутреннего хронотопа образов, то он статичен. Смена пространственно-временных реалий существования образа не влияет на его сущностную характеристику. Мотив «поиска – обретения» главенствует и на этом уровне. Но мучительный поиск для Данилы не завершается в момент окончания бытия авантюрного времени-пространства. Личные качества героя остаются на том же уровне, что и в начале повествования. Динамика поиска и обретение желаемого не становятся причиной развития личности. Пройдя через испытание

авантюрой, Данило делает единственный вывод: красота существует. Но этот догмат был для героя аксиомой с самого начала. Внутренняя статичность образа Кати тождественна статике образа Данилы. Различна только идеологическая насыщенность этих образов.

Событие рассказывания в любом сказе также имеет свою хронотопичность. Рассказчик произносит свой монолог в предполагаемом бытовом хронотопе, где сам монолог является определяющим для движения временного континуума. На бытовой хронотоп данного типа уже не влияет ретроспекция, так как рассказ сам по себе явление длительное. Конкретно-временная продолжительность события рассказывания определяется предметно-временной длительностью рассказываемого события. Их синхронность обусловлена жанровыми характеристиками сказа: слиянием возникновения сказового монолога и его воспроизведения.

Таким образом, авантюрно-бытовой хронотоп сказовых произведений имеет несколько вариативных способов существования. В каждом отдельном сказе соотношение авантюрного и бытового различно в соответствии с событийным материалом, степенью авантюренности самого события и действующих в нем лиц, важностью бытового фона для рассказываемого события. Хронотопы подчинены, как и все элементы в сказе, рассказчику. Его прерогатива – использование определенных хронотопов в самых различных ситуациях. Но подчас единственно верная хронотопичность события с точки зрения автора перекрывается использованием нехарактерного хронотопа рассказчиком. В данном случае выбор рассказчиком хронотопа является отражением его (рассказчика) внутреннего понимания исходной ситуации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бажов П.П. Малахитовая шкатулка. – М., 1985.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике (1937-1938) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234-408.
3. Лесков Н. Левша. – М., 1983.
4. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена проблемі просторово-часової організації оповідного твору. Визначені основні характеристики авантюрно- побутового хронотопу цих творів на різних рівнях. Прикладами слугують твори М. Лескова та М. Бажова.

SUMMARY

The article is devoted to the problem of the space and time organization of skaz. The main characteristics of adventure-social chronotop of these texts are defined. The examples are the texts by Leskov and Bazhov.

*Т.В. Іванюха
(Запоріжжя)*

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ АНТИЧНОЇ ЕЛЕГІЇ У РАННІЙ ПОЕЗІЇ М. РИЛЬСЬКОГО

Серед усіх ліричних жанрів античного походження елегія виявилася чи не найбільш «життєстійкою», за визначенням окремих літературознавців, навіть «доленосним явищем для європейської лірики» [1, с.43]. А з українських митців слова цей давній жанр став справді «доленосним» для групи київських поетів-неокласиків. Адже з усіх реципованих античних жанрів у творчості поетів «грона п'ятірного» кількісно переважає елегія. Однак, якщо М. Зеров уже в першій і єдиній своїй збірці «Камена» одразу дав довершені зразки елегійного жанру, хоч і синтезовані з сонетною формою, а цикл поезій метра неокласиків «Елегійні дистихи» є шедевром елегійної лірики усього ХХ ст., то шлях не менш талановитого його колеги М. Рильського до неокласичної елегії, що у найвищих своїх проявах орієнтована на античний архетип цього жанру, був більш довгим і поступовим.

Отже, метою цієї розвідки є простежити динаміку розвитку античного жанру елегії на прикладі збірки неокласика М. Рильського «Під осінніми зорями» видання 1918 р. та продемонструвати тим самим шляхи трансформації його поезиї від символізму до неокласики. Реалізувати поставлену мету допоможе розв'язання таких завдань: 1) окреслити основні риси архетипу елегійного жанру; 2) охарактеризувати любовну елегію М. Рильського у зазначеній збірці крізь призму «відлуння» античного архетипу; 3) проаналізувати наярмки її трансформації в неокласичну онтологічну елегію.

Якщо розглядати елегію в її «чистому» вигляді, то на рівні первинного семіозису вона походить з поховальних ритуалів. Елегійний код вже в еліністичній та римській літературах включав такі ознаки:

- на проблемно-тематичному рівні цей жанр конденсує в собі результат еволюції від політематизму давньогрецької елегії (Тіртеї, Архілох, Ксенофан, Солон, Мімнерм, Феогнід, Каллімах) до римської елегії кохання та самотності (Катулл, Овідій, Проперцій, Тібулл);

- суб'єктно-об'єктна структура еволюціонує від об'єктивного, не пов'язаного з життям автора грецького варіанту до суб'єктивності й автобіографізму римського;

- жанрова модальність коливається у межах почуттів смутку, недоволеності теперішнім станом, туги за щасливим минулим або за коханою, розладу між ідеалом і дійсністю, самотності, відчаю тощо, які, попри очевидну полярність, не заважають поетам бути раціональними у своїх емоціях;

- структуротворчими стають антитези наступних концептів: «кохання – розлука», «спогад/мрія – жорстока реальність», «щасливе минуле – трагічне теперішнє», «батьківщина – чужина», «своє – чуже»;

- просторово-часова композиція характеризується активністю як категорії часу, так і простору: мрії або спогади реалізуються на основі згаданої антитези «минуле – теперішнє», а також «теперішнє – майбутнє», «теперішнє – вічне», а просторові межі задіюються у розповсюджених ситуаціях вигнання, ув'язнення, розлуки;

- на фоні відносної факультативності зазначених носіїв жанру (модальність, структура, хронотоп) обов'язковою і навіть домінантною на формальному рівні на всіх етапах розвитку жанру античної елегії залишалася її строфічна будова – елегійний дистих, від якого, власне, і отримав свою назву цей давній вид лірики.

Саме такий інваріант жанру ліг в основу європейської елегії подальших епох аж до XXI сторіччя, підлягаючи трансформаціям на всіх перелічених нами рівнях матричної структури.

Поетика М. Рильського наприкінці 10-х – на початку 20-х років зазнає поступового переходу від символістських пошуків (саме у творчості М. Рильського, на думку деяких дослідників, зокрема М. Ласло-Куцюк, український символізм досяг найбільших висот) до неокласицизму, що можна спостерігати на прикладі збірки «Під осінніми зорями» видань 1918 та 1926 років. Ця трансформація позначилася й на зразках елегійного жанру, видозміни якого у творчості М. Рильського цього періоду в свою чергу є дуже показовими в плані загального руху поетів-неокласиків «до джерел».

До першої зі згаданих збірок («Під осінніми зорями», 1918) увійшли вірші 1911-1918 рр., які відображають духовне зростання молодого поета (з 16-річного до 23-річного віку). Читач є свідком юнацьких одкровень поета (епіграфом було обрано цитату з П. Куліша, де є такі слова: «... розкрив би я своє серце, та нікому, та нікому») на лоні природи, у колі друзів у кав'ярні, інтимних освідчень коханій, солодких хвилин творчості – і це лише побіжне окреслення тематичного багатоманіття збірки. Виразити такий широкий спектр почуттів і настроїв поетові допомагає жанр елегії: з 88 віршів 28 за багатьма своїми ознаками є зразками саме цього античного жанру.

Стилістично «Під осінніми зорями» належить до переднеокласичного, символістського етапу творчості М. Рильського, коли молодий поет ще знаходиться під великим впливом Бодлера, Малларме, Рембо, Верлена, Гамсуна, Блока. Тому збірка мінорна за настроєвістю: панівними тут є мотиви туги, гіркоти, нещасливого кохання, пошуків ліричним героєм свого місця у світобудові, зневіри, що виражаються у концептах самотини, мовчання, плачу, стіни байдужості, чужого шляху, Содому, мінорних гам, болота, лілеї тощо. Все ж іноді крізь них «пробиваються» протилежні почуття закоханості в рідну природу, любові, співчуття до ближнього, творчої тиші, особливо у заключних віршах. Отже, очевидним є принцип контрасту, антитептичності в архітектоніці самої збірки, а також на рівні композиції окремих поезій – особливості тематики, образності, композиції збірки очевидно синтезуються на рівні її елегійної жанрової домінанти.

Серед елегій збірки домінує любовна («Я так тебе люблю...», «Ці яблука так передчасно спілі...», «Немає більше у листах твоїх...», «Останнє», «Я говорить би хтів про друге...», «В самотині перегор-таю...», «Ти пішла широкими шляхами...», «Голос отрути», «Надходить вечір синьою стіною...» та інші), лише наприкінці розвитку ліричного сюжету почуття героя зазнають кагартичного вивищення й виливаються в елегію онтологічну, власне неокласичну (термін Р. Мниха) – «Я чистий образ Беатріче...», «В кав'ярні пусто...», «Як солодко в північній тишині...», «Старі листи читаю в тишині я...», «Прийде останній час...».

Щодо елегій першого типу, для М. Рильського структуротворчими стають численні антитези, мінорна жанрова тональність, а іноді особлива строфічна будова – олександрійський вірш, що в класицистичній, а також романтичній поезії використовувався в елегіях («Я так тебе люблю...», «Я жду од тебе слова...», «Ми розійшлись давно...», «Я б склав тобі молитву...»).

Художній світ молодого поета, «закарбований» у збірці «Під осінніми зорями», є глибого антиномічним. Душа ліричного героя, роз'ятрена нещасливим коханням, роздирається протиріччями: «але ще я не знав таких горючих сліз, і сміхом я таким іще не заливався...» (тут і далі підкреслення наші – Т.І.) [2, с.80], «я жду од тебе слова, а сам, як ніч, мовчу... а ти мовчиш, як день...» [2, с.82], «і вірю я, й не вірю я...» [2, с.88], «так сумно, так без краю сумно <...> – життя і радісне і миле» [2, с.101].

Ще виразнішою внутрішня роздвоєність юнака виявляється у протиставленнях при змалюванні образу коханої – то надзвичайно близької й жаданої, то далекої та чужої: «тоненька паутина з гріха, отрути і вина <...> – в душі лице Мадонни вирина» [2, с.97], «чистий образ Беатріче – сміх гетери» [2, с.93], «ти пішла широкими шляхами – я їду полями, по межі» [2, с.91], «у тебе є нові скорботи – я в радоці нові пірнув [2, с.89], «тобі доля засяє – смуток мене обів'є» [2, с.90].

Як видно вже з деяких вищенаведених прикладів, природа «вторить» ліричному героєві, виступає тлом для уяскравлення розмаїтих його почувань, метафоризуючись та персоніфікуючись: «розцвілися садки й одцвіли», «літо в м'якій постелі лежить – хмара душу мені облягла» [2, с.87], «немає більше у листах твоїх трояндових веселих пелюстків – і білосніжні айстри я вкладу в свої листи» [2, с.84], «сніжний іней мрій моїх – діл моїх багно зелене» [2, с.104], «шукаю білої лілеї – а всі лілеї у багні», «шукаю я землі своєї – ця земля чужа мені» [2, с.93], що загалом притаманне романтичній поезії.

Варто звернути увагу і на контрастну колористику збірки: якщо світ, що оточує поета, змальовано переважно в сірих і синіх кольорах, то з образом коханої асоціюється золотий – «душа золотоктана», «золотосаяїні вії» тощо.

Типові для цього давнього жанру мотиви швидкоплинності часу, оманливості буття, що у ліричного героя пов'язані з втратою колишніх гармонійних стосунків, реалізуються через антитези «щасливе минуле – трагічне теперішнє», «прагнення повернути минуле – незворотність скоєного» тощо:

Не повернуть минулого нічим, –
І вже ніколи
Я не піду в вінку з пісень,
І не зустріну ясний день
У чистім полі [2, с.86],
... Ще вчора
Уста кохані тут прощбетали
Мені про щастя, про високі гори... –
Минулося, – а в серці оживає... [2, с.107].

Однак такі песимістичні настрої, романтично-символічна образність хоч і панують, однак не є вирішальними й остаточними в «Осінніх зорях», що простежується вже в трансформації жанру елегії від любовної до онтологічної. Марні спочатку намагання ліричного героя вгамувати пристрасті беруть верх, поступово зникають надзвичайні інтонації, у вірші «В кав'ярні пусто...» так описано стан героя:

Сиджу самотно: серце споминає
Далеке щось, неначе у дрімоті [2, с.107].

Притлумленість фарб, звуків у кав'ярні уособлюють тут байдужість його до минулих перипетій, є ознакою початку нового етапу в житті молодого чоловіка, а в творчості М. Рильського – ознакою «проростання» крізь діонісійське начало аполонійського первня з притаманною йому врівноваженістю, виваженістю думок і почуттів, «книжністю».

Тепер він захоплюється тим, «як солодко в північній тишині давно прочитані книжки перегортати» [2, с.108], «старі листи ... в тишині» читає [2, с.109] і нагадує собі самому:

Згадай, безумче! Світ – не тільки ти:

Крім тебе є думки, планети, птиці... [2, с.110].

Як наслідок примирення героя з самим собою та оточенням, «встояності» його думок і почувань, заглиблення у вічні проблеми людського буття в кінці збірки з'являється філософська поезія «Прийде останній час...». Вже самою назвою поет апелює тут до найсакральніших міркувань людини про Вічність, Сущє, засади всієї Світобудови, Бога. Рефлексіям героя та читачів над цими непроминальними питаннями сприяє неквапна манера ліричної оповіді, що своєю медитативністю зобов'язана застосованому тут автором віршовому розміру – олександрійському віршеві, що місцями переходить у п'ятистопний ямб, та відсутності римування.

Змальована поетом позачасова, точніше, одвічна картина природи – «безмовна річка, широка, величава, супокійна», «човни крилаті», «поля тремтячі», «безкрайній шлях і ключ підвід далеких» [2, с.111] складається не тільки зі «світлих» образів, «створених Великим». Образ людини «під чистим небом, з заступом в руці» поміщується поетом-деміургом в саду, «серед дерев коханих», де вона вмиратиме «з прозорою душею». Отож, архетипи життя й смерті, вічності й тимчасовості, світла й темряви, протиставлені поетом у цьому вірші, слугують ствердженню ідеї вічності світобудови, безупинності руху життя, перемоги аполонійської мудрості, чистоти душі, життєтворчої праці людини.

Отже, зафіксовані нами зміни елегії М. Рильського на усіх рівнях – проблемно-тематичному, образному, структурному, модальному свідчать про становлення жанру неокласичної, онтологічної елегії у творчості поета, про все більшу прихильність автора до неокласичного типу творчості. Як наслідок, у другому виданні збірки «Під осінніми зорями» 1926 р., куди із 156 віршів попереднього було включено 62 поезії й додано 14 1919-1924 рр., серед яких кращі зразки елегійного жанру ХХ ст. – філософські й міфологічні поезії «Як Одисей, натомлений блуканням...», «Мій ріг мисливський грає в самотині...», «Проса покошено. Спустило тихе поле...», «Дрімає дім старий. Кругом гаряче літо...», «В високій келії, самотно-таємничій...».

ЛІТЕРАТУРА

1. Гальчук О. Дві вічних подруги – кохання й розлука...// Зарубіжна література. – 1997. – №2. – С. 45-47.
2. Рильський М. Зібрання творів у 20 томах. Т.І. Поезії 1907-1929. Проза 1911-1925. – К.: Наукова думка, 1983. – 536 с.

АНОТАЦІЯ

Досліджується проблема впливу канонічних жанрів античного походження, зокрема елегії, на творчість київського поета-неокласика Максима Рильського. Аналіз жанрової домінанти (проблемно-тематичного рівня) та носіїв жанру (модальність, структура, хронотоп, строфіка) елегій збірки «Під осінніми зорями» (1918) в аспекті впливу античного жанрового архетипа дає змогу простежити рух давнього жанру до неокласичної філософської елегії, динаміку становлення неокласичної поезики Рильського-символіста.

SUMMARY

In the article the problem of influence of classical antique genres, in particular, elegy, on the poetry of Kyiv poet-neoclassic M. Rylsky is examined. The analysis of his elegiac from the cycle "Under the Autumn Stars" on thematic, structural, modal, rhythmic-strophical levels has given us an opportunity to trace emergency of a neoclassical philosophic type of the genre and, besides, to state the movement of Rylsky's poetics from symbolism to neoclassicism.

*Н.Т. Палий
(Горловка)*

УДК 82.0

**«АГНЦЫ» И «БУЙВОЛЫ» В РОМАНЕ Г. БЕЛЛЯ
«БИЛЬЯРД В ПОЛОВИНЕ ДЕСЯТОГО»**

Роман Г. Белля «Бильярд в половине десятого» (1959) посвящен актуальной для послевоенной немецкой литературы теме «непреодоленного прошлого», которая раскрывается с помощью своеобразной концепции времени и глубокой символической структуры книги.

Термин «непреодоленное прошлое», считает Э. Ильина, имеет к героям Белля самое непосредственное отношение: живя в настоящем, они пытаются разрешить проблемы прошлого – осмысливают сущность фашизма, научаются безошибочно определять зло (они наделены поразительной способностью распознавать зло на физиологическом уровне, с помощью органов зрения, слуха, обоняния и т.д.) и выносить ему приговор [6, с. 49-50].

Помимо наложения времен, раскрытию темы «непреодоленного прошлого» служит символика романа. В основу сложной символи-

ческой структуры книги положены две главные для Белля библейские идеи: идея противопоставления «вкусивших причастие буйвола» и «вкусивших причастие агнца», а также идея прощения и возмездия, воплощенная в библейском изречении (Второзаконие): «Мне отмщение и Аз воздам» [3, 32:35].

В «Словаре международной символики» находим следующее пояснение: «Как высший символ свирепости волк противопоставляется христианством ягненку, агнцу – символу кротости и непорочности. В библии время высшей несбыточной справедливости на Земле характеризуется как эпоха, когда волк и ягненок будут жить вместе...» [7, с. 99-100]. Белль несколько трансформирует библейскую антитезу «волки-агнцы», заменяя образ волка буйволом.

Частным случаем противостояния «агнцев» и «буйволов» является оппозиция «антифашизм» и «фашизм». О реализации этой темы в творчестве Белля писали С. Рожновский [8], Б. Сучков [9], И. Фрадкин [10] и др. В работах С. Джебрайловой [5], Э. Ильиной [6], Г. Вириной и А. Липинской [4] символика образов «агнцев» и «буйволов» анализируется с опорой на библейский текст. Как правило, исследователи рассматривают противостояние «агнцы и буйволы» как часть еще более общей проблемы, а именно: нравственного или безнравственного выбора каждого из героев и ответственности за этот шаг. Главная цель нашей работы – дать общее представление о структуре персонажей романа, принявших «причастие агнца».

Называя фашистов «буйволами», а их жертв – «агнцами», Белль интерпретирует жизненный выбор своих героев религиозно-символически, уподобляя его католическому обряду причащения. Подобно тому как обряд евхаристии, являющийся вкушением хлеба и вина, означает приобщение к Богу, так и принятие героями того или иного «причастия», по Беллю, имеет мистический смысл: раз совершенный, этот акт оказывает необратимое воздействие на личность персонажа. Как замечает Иоганна, одна из главных фигур романа, «причастия обладают ужасным свойством, их действие бесконечно» [1, с. 56]. В ее глазах «причастившийся к буйволу» фантастически меняет свою сущность, становится приспешником дьявола. То жуткое превращение, что произошло с ее сыном Отто, Иоганна описывает с чувством крайнего ужаса и отвращения: «У него высосали всю кровь и накачали ему новую, взгляд Отто стал взглядом убийцы» [1, с. 302]. Поэтому главные герои Белля так остерегаются «причастия буйвола» и клянутся никогда не принимать его, они клянутся быть бдительными, ибо это зло имеет дьявольски изощренные формы и приобретает космические масштабы. Действие романа происходит как бы на темно-красном фоне, так как буйволами здесь являются не только нацисты Неттлингер, Вакано, Вакера, Грец и генерал по про-

звищу «Сектор обстрела», но и настоятель аббатства Святого Антония («Ватикан удостоил нацистов первым кивком международного признания...») [2, с.286], – писал Г. Белль), политические деятели, посетители кафе «Кронер», отеля «Принц Генрих», прохожие.

Если «буйволы» определяются однозначно как «убийцы» или «предатели», то с «агнцами» дело обстоит сложнее. В зависимости от роли, которую играет в романе каждый из этих персонажей, Белль называет их «агнцем», «овечкой», «ангелом», «вестником Бога». Эти понятия близки между собой и часто трансформируются друг в друга. Так, Эдит, невестка Фемелей, называется «агнцем», «овечкой» и «вестницей Бога», Шрелла, ее брат, «агнцем» и «ангелом». К «причастникам агнца» относятся также все три поколения семьи Фемель, включая погибших Отто и малолетнего Генриха, мальчики Ферди и Гуго, портье отеля Йохен, кельнер, Гроль, госпожа Тришлер. Что касается Роберта Фемеля, сына Генриха и Иоганны Фемель, то он играет в идейной структуре романа иную роль: он является «пастырем». Несмотря на то, что Роберт занимает положение как бы «над схваткой», он тем не менее принимает участие в этой схватке, защищая «агнцев» и сражаясь с «буйволами». Противопоставляя «агнцев» и «буйволов», Белль утверждает мысль о непримиримости сил добра и зла. Это противопоставление помогает оттенить нравственную чистоту «агнца» и звериную жестокость «буйвола».

Понятие «агнца» у Белля глубоко и многогранно. Сущность его, согласно концепции Э. Ильиной, раскрывают следующие идеи:

1) идея жертвенности и кротости «агнца», напоминающая об Иисусе Христе, Агнце Божьем, принесшем себя в жертву ради искупления грехов человечества.

2) идея преодоления искушения, соблазна, звучащая в библейском стихе (Исход): «Даров не принимай» [3, 23:8].

3) идея страданий и испытаний «агнца», которая подчеркивает его физическую и нравственную стойкость [6, с.52].

Мотив жертвенности «агнца» появляется в романе с упоминанием фамильного герба семьи Фемелей – овечки, из груди которой льется кровь. Смерть Эдит соотносится с мученической смертью «агнца», растерзанного хищниками. «Эдит лежала вот здесь, казалось, ожил наш фамильный герб – овечка, из груди которой бьет струя крови, – но никто не пришел ей поклониться, никто не стоял над ее гробом» [1, с.298]. Символический смысл в этом свете приобретает казнь Ферди, попытавшегося убить «буйвола» Вакеру: его гибель ассоциируется с кровавой жертвой, закланием невинного агнца. «Невинно убиенными агнцами» называются в романе и другие герои, погибшие на войне.

Лейтмотивом звучит в романе фраза: «И правая рука их полна подношений». Написанные на стене дома предков Иоганны, эти сло-

ва должны были свидетельствовать о неподкупности этого семейства. «Не принимай ... ничего, что тебе предлагает буйвол», – говорит Иоганна [1, с. 311]. Этот принцип «агнца» получает яркое выражение в эпизоде, когда она морит свою семью голодом, отвергая хлеб, масло и мед, присылаемые из монастыря, монахи которого приняли «причастие буйвола». Этому же принципа безукоснительно придерживается портье Йохен, отвергающий чаевые из рук Неттлингера.

Кроме искушения дарами, «агнцам» приходится преодолевать другие, в том числе и более изощренные, испытания. Иоганна с тревогой следила за главным испытанием в жизни своего супруга – испытанием военным мундиром. Генрих Фемель выдержал его: он маршировал с таким видом, что «казалось, каждым своим шагом он попирает голову Кайзера» [1, с. 301]. Выдержал он и испытание славой: он принял решение плюнуть или справить нужду на собственный памятник, ибо в этом деле, как отмечает Иоганна, «не может быть никаких компромиссов». Роберту тоже не удалось избежать мундира и участия в ненавистной ему войне, но, будучи немецким офицером и взрывая порученные ему объекты, он, по сути, противостоит «высшей силе», потому что мстит за «невинно убиенных агнцев».

В романе многократно описываются телесные страдания, причиняемые «агнцам» «буйволами». В этом отношении судьба Роберта, Шреллы и Гуго схожа: их преследовали, избивали колючей проволокой и всячески поносили, но все мучения были перенесены ими со смирением и кротостью. «Агнцам», как подчеркивает Белль, неведомо чувство ненависти, исключением из этого правила является только Роберт, который движим желанием мести, но ненависть его является не личным чувством, а ощущением долга перед «агнцами».

Описывая прошлые злодеяния «буйволов», Белль показывает, что с окончанием войны с ними произошла метаморфоза: они приняли облик добропорядочных немцев, они занимают высокое общественное положение, более того, именно они стоят у руля государства. Вот каким предстает тот же самый Неттлингер перед глазами секретарши Роберта Феглеля: «Сознание власти, чувство собственного достоинства и барственное обаяние делали этого человека неотразимым, когда он, улыбаясь, скороговоркой сообщил ей свой чин и звание, ей послышалось что-то вроде «министра»...» [1, с. 213]. В романе показано мистическое всеисие «буйволов»: «...то был министр или посланник, чья подпись имела почти что силу закона, этот человек беспрепятственно проникал сквозь обитые войлоком, стальные и железные двери приемных, проходил повсюду, пробивая себе дорогу плечами, словно тараном, излучая вежливость и любезность, в которой чувствовалось что-то заученное» [1, с. 224]. Только «агнцы», имеющие особое зрение, безошибочно распознают в этих сановни-

ках «убийц». «Мне страшно, гораздо страшнее, чем прежде», – говорит Иоганна. Ей вторят слова Йохена: «Иногда мне кажется, что они все же победили» [1, с. 225]. В романе отчетливо звучит мысль о ложной видимости, мотив «волка в овечьей шкуре», переключаящийся с библейским стихом из Евангелие от Матфея «Берегитесь лжепророков, которые приходят к вам в овечьей одежде, а внутри суть волки хищные» [3, 7:15]. Именно таким «лжепророком» предстает «овечья жрица». Суть ее обнаруживается в гротескности ее обличья и поведения: она одета в грубое вязаное белье из овечьей шерсти и кожаную безрукавку, она носит с собой коробочку с овечьим навозом и вдыхает его запах с таким видом, словно это самый изысканный аромат; сидя на кушетке и выставив на всеобщее обозрение свои грязные ступни, она проповедует спасение мира «овечьей шерстью, овечьей кожей, овечьим молоком и вязаньем» [1, с. 240].

Но наедине с настоящим «агнцем» Гуго вся эта фальшь и показная кротость сменяются цинизмом и наглостью; когда она пытается соблазнить Гуго и заставить его служить ей, из-под маски проступает ее истинный звериный лик.

Мотив «заколдованности» этого мира, «превращения» личности звучит в монологе Иоганны. Потрясенные супруги однажды обнаружили, что их двадцатилетний сын Отто «вдруг перестал быть самим собой, с ним случилось что-то страшное, какое-то превращение, он был Отто и все же не Отто... от моего сына Отто осталась только видимость, одна оболочка, которая быстро наполнялась другим содержанием, он принял «причастие буйвола», принял огромные дозы его...» [1, с. 302]. То же самое случилось с другим их сыном – семилетним Генрихом; его сознание было отравлено образом «священного буйвола» Гинденбурга и мальчик умер с его именем на устах.

Каждое появление «буйволов» на страницах романа сопровождается символическими фразами-рефренами, создающими мрачную тональность повествования: «Темная кабанья кровь капала на асфальт» (речь идет о кабаньей туше, вывешенной перед мясной лавкой Греца), нацистской песней «Дрожат дряхлые кости», профашистским стихотворением «С Гинденбургом вперед! Ура!», барабанной дробью. Слова Шреллы, вернувшегося из изгнания, и Иоганны, покинувшей лечебницу, «Неужели вы все ослепли?» в полной мере выражают озабоченность Белля судьбой своей страны.

Одной из центральных является в романе тема неправильного общественного устройства Германии: по словам Шреллы, здесь по-прежнему не «пасут овец», а «взрачивают волков», здесь люди все так же обречены принимать «причастие буйвола» [1, с. 410].

Что касается другой важной идеи романа – идеи возмездия за совершенное зло, – то к ней приходят все основные герои романа – «агнцы».

В связи с этим герои Белля выступают как личности, призванные выполнить свое высшее предназначение – определенную каждому миссию. Общим для них является противостояние темным силам. Формы этого противодействия различны; каждый, выполняя свою жизненную задачу, по-своему отстаивает свою чистоту и незапятнанность, воспринимая выпавшие ему на долю испытания как необходимость. При этом «агнцы» ощущают свою связь с Богом, но скорее не в религиозном, а в нравственном плане, в плане осознанного служения добру.

Так, старик Фемель с молодости ощущал себя творцом и создателем (он архитектор), библейским Авраамом – основателем большого рода. Одним из проявлений его избранничества являются его совершенно особые отношения со временем – ключевым образом «Бильярда в половине десятого». «Я плыл по волнам времени, минуками погружаясь вглубь, переправлялся через океаны прошлого и настоящего и проникал в ледяной холод будущего», – говорит он [1, с. 285]. Фемелю дана власть над временем и над судьбой: будучи тридцатилетним, он в малейших деталях видит будущее семейного клана, основателем которого станет, видит свои будущие творения – церкви, монастыри, школы, больницы. «Я видел детей, которые от меня родятся, вина, которые я буду пить, больницы и церкви, которые построю...» [1, с. 276]. В день своего восьмидесятилетия, подводя итоги прожитой жизни, он отмечает, что тогдашнее будущее стало воплощенным прошлым: его творения принесли ему огромную славу, он женился на той девушке, о которой мечтал, и положил начало трем поколениям рода Фемелей. Единственное, что не сбылось, это то, что детей у него родилось не семь, а внуков не «семью семь», а гораздо меньше. Препятствием этому, как показывает Белль, послужила «высшая сила», убившая двух его сыновей и невестку. Белль настойчиво подчеркивает сходство Генриха Фемеля с ветхозаветным патриархом. Как и предписывается ветхозаветной традицией, субботы в семействе Фемелей справлялись с величавой торжественностью. Основатель рода неизменно восседал во главе стола; его руки преломляли хлеб. Соотнесенность Генриха Фемеля с вечностью выражается в следующих словах Иоганны: «Он приносит с собой ощущение субботнего вечера, в его глазах – мера времени» [1, с. 314].

Еще одна характерная деталь присутствует в романе: будучи глухим стариком, Фемель не подвержен дряхлению и старческой немощи – его талия осталась такой же, как в дни молодости, у него легкая и прямая фигура юноши, быстрая походка, младенческие руки.

Другая «вечная» ипостась Генриха Фемеля – Давид-победитель. Как и библейский Давид с пращой, он победил Голиафов – «буйволов». Внешне эта победа выразилась в том, что его проекту аббатства Святого Антония было отдано предпочтение перед проектами других архитекторов. Это было первое и самое главное творение в его судьбе.

Мощью его творческой мысли были вызваны к жизни крытые галереи, кельи, трапезная и библиотека, виноградники и пашня, где монахи должны были выращивать овощи и хлеб. «Я почувствовал, ясно ощутил, что дорога в будущее для меня открыта, будущее представлялось мне страной, ожидающей завоевателя, ...будущее было в моих руках», – говорит Генрих Фемель в своем монологе [1, с. 280].

Построив за свою жизнь множество зданий, архитектурных памятников и создав свой семейный клан, Генрих Фемель приходит к мысли, что непревзойденной ценностью на земле являются не здания, а человеческая личность, даже если эти здания являются памятниками культуры и даже если он сам их строил. Старик Фемель солидарен со своим сыном Робертом в том, что нельзя мириться с теми силами, которые, будучи виновны в смерти Ферди и Эдит, старались сохранить башню Святого Северина.

Роберт Фемель, как и отец, является архитектором. Но за свою жизнь он не выстроил ни одного здания. Символическая задача Роберта в другом. Он, как говорит Иоганна, тоже принадлежит к числу избранных, он – пастырь. Ключевая фраза романа «Паси овец Моих» определяет жизненную задачу Роберта Фемеля. В Евангелии от Иоанна сказано об этом так: «Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец» (3; 10, 11). Роберт осознает себя призванным опекать «агнцев Божьих» и мстить за свое поколение, обманутое нацистской пропагандой. Основной символический поступок Роберта – это разрушение аббатства Святого Антония, которое построил его отец, за то, что монахи осквернили его и нарушили завет Господа – они «не пасли Его овец», а приняли «причастие буйвола». Это разрушение явилось символическим памятником невинно убиенным «агнцам», сотням и тысячам соотечественников, обманутых нацистской пропагандой, тем, как он говорит, «кто не представлял собой «культурно-исторической ценности»: Эдит, Ферди, отцу Шреллы...» [1, с. 324].

Роберт – символическая фигура. Глубокое значение имеют его отрешенность от бытовых проблем, замкнутость, молчание и игра в бильярд. В романе он называется также архангелом, приносящим вести, «пахнущие кровью, мстостью и мятежом». Архангел, по христианским представлениям, – это небесный воин, покровитель и ангел-хранитель народа Божьего, непримиримый и неподкупный антагонист темных сил, вооруженный копьем или мечом (Роберт вооружен динамитом или бильярдным кием). Отсюда суровость и бесплотность, всячески подчеркиваемые Беллем в облике Фемеля-младшего. Роберт, в отличие от своих родителей, не позволяет себе «размораживать воспоминания», «чтобы не потекла грязенькая водичка» и не помешала ему быть бесстрастным. «План мести Роберт воплотил в формулы, он запечатлел их в своем мозгу и всюду носил с собой этот

легкий груз – непроверяемые формулы; ... он держал их при себе шесть лет подряд и ни разу не рассмеялся» [1, с. 314].

Особенная символическая роль в повествовании отводится также Шрелле, другу Роберта. Старик Фемель называет его грозным ангелом, посланцем Бога. Вернувшись на родину из эмиграции, Шрелла начинает выяснять, кто принял «причастие буйвола», а кто остался чистым, выдержав все испытания. В романе звучат две фразы из Псалтыря, характеризующие смысл деятельности Шреллы: «Сострада, сердце Всевышнего твердым останется» и «Не поможет богатство в день гнева» [3, 12]. Не случайно Неттлингер говорит ему: «...вы еще более неумолимы, чем сам Господь Бог: он прощает грехи, в которых человек раскаивается» [1, с. 188]. Шрелла, как и Роберт, не дает воспоминаниям размягчить свое сердце, поскольку должен исполнить миссию, предназначенную ему свыше.

Не подлежит сомнению факт, что Шрелла поставлен в особые условия по сравнению с обыкновенными людьми. Старик Фемель замечает, что его поступки нельзя объяснить человеческими причинами. «В нем нет ничего, что вызывало бы смех или жалость» [1, с. 342], – говорит он. Более того, если можно выстроить иерархию героев по значимости их ролей, то Шрелла стоит выше Роберта. Это хорошо чувствует старик Фемель, когда говорит, что Шрелла как грозный апокалиптический ангел пришел к ним, чтобы взять душу Роберта в залог; и во время символической трапезы в заключительной сцене романа предлагает Шрелле самое высокое место для сиденья, Роберту – второе по высоте. Образ Шреллы несет в себе отпечаток незавершенности. Его решение не оставаться на родине входит во внутреннее противоречие с той символической миссией, которая ему определена. Видимо, его роль состоит не в прямых действиях, а в наблюдении за происходящим и предостережении. Он – предвестник возмездия.

В романе есть еще один герой, который выполняет особую задачу, – это Иоганна, являющаяся главным «овечим идеологом». Именно она дает определение жизненному кредо «агнцев»: не принимать «причастия буйволов», не принимать даров от «буйвола», в ее монологе уже не зашифровано, а прямо звучат центральные идеи романа: идея жертвенности «агнцев», идея ненормальности того мира, который ее окружает, идея искупления вины и возмездия. Иоганна находится в центре повествования не только на идейном, но и на композиционном уровне. В своем монологе она связывает прошлое, настоящее и будущее, называет все вещи своими именами, всему и всем дает определение и нравственную оценку. Это право дает ей то особое положение, которое она занимает – она является матерью и хранительницей семейного очага и шире – ангелом-хранителем человеческого рода. Иоганна, как и Роберт, и Шрелла, последовательна и непримирима в своих убеждениях. Когда

один из «буйволов» спрашивает ее: «О боже, значит, по-твоему, мы все должны повеситься?», Иоганна отвечает: «Вы – да!» [1, с. 303].

В день 80-летия своего супруга старая Иоганна осознает, что необходимо разрушить «колдовские чары» и вернуться в семью, но для этого она должна принести выкуп, который представляет себе как отпущение «буйволам». Иоганне не столь важно, в кого стрелять, она придает своему поступку символическое значение – сделать первый шаг к разрушению проклятья и возвращению естественной человеческой жизни. «Мы опять начнем ездить за город, – говорит она, – бабушка и дедушка, дети и внуки, весь наш род, ... мы будем есть чудесный монастырский хлеб, пить монастырское вино, слушать вечерню: «Кропите, небеса, свыше, и облака да проливают правду...» [1, с. 299]. Иоганна ощущает себя призванной исполнить волю свыше и стать «орудием Господа» в этом священном деле. Как женщина и родоначальница семьи, она должна позаботиться о будущем своих детей, внуков и правнуков, – в этом смысл и цель ее миссии.

Таким образом, четверых своих героев Белль наделяет особыми полномочиями в служении человечеству. Трое из них – Роберт, Шрелла, Иоганна – избраны для высокой цели борьбы со злом. Кроме избранничества, всех их объединяет: 1) мысль о будущем; 2) идея вневременной ценности человеческой жизни, противопоставленной материальным ценностям, в том числе и памятникам культуры: они не имеют права существовать в мире, где убивают людей; 3) отказ от каких бы то ни было компромиссов (к этому приходит и Генрих Фемель к концу своей жизни).

ЛИТЕРАТУРА

1. Белль Г. Бильярд в половине десятого // Белль Г. Избранное. – Пер. с нем. Р. Райт-Ковалевой. – М.: Радуга, 1988.
2. Белль Г. Что станется с мальчиком, или Какое нибудь дело по книжной части // Белль Г. Каждый день умирает частица свободы. – М.: Прогресс, 1989. – С. 277-322.
3. Библия.
4. Вирина Г.Л., Липинская А.А. Система хронотопов в романах Г. Белля «Бильярд в половине десятого» и «Женщины у берега Рейна» // Виртуальный семинар профессора С.А. Гончарова, 2001. // <http://goncharov-sa.narod.ru/bell.htm>
5. Джебраилова С.А. Проблема единства содержания и формы в романах Г. Белля «Где ты был, Адам? И «Бильярд в половине десятого»: Дис. канд филол. наук / Ленинград, 1973.
6. Ильина Э.А. Романы Генриха Белля (Вопросы поэтики): Дис... канд. филол. наук / НГПУ. – Н. Новгород, 1994.

7. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. – 3-е изд. – М.: Международные отношения, 1995.
8. Рожновский С.В. Генрих Белль. – М.: Высшая школа, 1965.
9. Сучков Б.А. Генрих Белль // История литературы ФРГ: В 3-х т. – Т.3. – М., 1980.
10. Фрадкин И. Семья Фемелей выполнила свой долг // Белль Г. Биллиард в половине десятого. – М., 1961.

АНОТАЦІЯ

Найважливішим засобом розкриття теми «неподоланного минулого» в романі Г. Белля “Більярд о пів на десяту” вважається символічне зображення світу. В статті акцентується на символічних образах “агнів” і “буйволів”, що служать більш глибокому розумінню морального вибору кожного з героїв твору.

SUMMARY

The most important way to find out the subject of “unsurmountable past” in the H.Bell’s novel “Billiards at 10 o’clock” is considered to be a symbolical picture of the world. In the article it is accented on the symbolical images of “lamps” and “buffaloes”, that serve deeper understanding of a moral choice of each protagonist in the novel.

*Т.Г. Полтавець
(Горловка)*

УДК 82.0

СПЕЦИФИКА СКАЗА В РОМАНЕ Б.ЗАЙЦЕВА «ЗОЛОТОЙ УЗОР»

Роман «Золотой узор» (опубликован в 1923 – 1925 гг.) – самый выразительный текст Зайцева в плане организации повествования, произведение, в котором само повествование заявляет о себе как предмете изображения. Писатель, обычно отдающий предпочтение «созерцательному» повествованию от третьего лица (речь идет, прежде всего, о художественных произведениях, а не о публицистике), вводит в роман рассказчика – «носителя речи, открыто организующего своей личностью весь текст» [8, с.54], заставляет совпасть образы повествователя и главного персонажа текста. Весьма существенной особенно-

стью данного повествования является и то, что оно приписывается женщине и выполнено в характерном «женском» стиле. Анализ особенностей повествования в романе проливает свет на его жанровую принадлежность и позволяет адекватно интерпретировать представленную в произведении картину мира. Своеобразие романа давно привлекает литературоведов, однако существующие попытки жанрового определения романа кажутся слишком прямолинейными. Спектр определений довольно широк: роман-житие [1, с.73], роман-становление [7, с.13]. Христианские мотивы, наличествующие в романе, еще не дают права считать его житием, уже хотя бы потому, что повествование ведется от первого лица и героини весьма далеки от идеалов святости. Становление и воспитание предполагает открытость героев опыту и постоянное «приращение» героя (об этом наиболее точно заметила С. Сомова, доказательно ссылаясь на работы М. Бахтина и Н. Тармарченко [9, с.85]). Ретроспективный взгляд на события, «мемуарность» делает роман воспитания или становления невозможным. Пожалуй, С. Сомова наиболее точно определила «Золотой узор» как лирический роман воспоминания [9, с.91]. Однако такой существенный композиционный прием как сказовость, т.е «своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа» [4, с.49], остался вне внимания, хотя именно он и представляет ключевым в формальной организации данного текста.

По традиции повествование от первого лица, как правило, отличается жанр дневника, письма, мемуаров, исповеди. Данные формы давно укоренились и развились в русской литературе. Ко времени написания «Золотого узора» осуществились все образцовые произведения данных жанров (а эпоха серебряного века продемонстрировала очередной всплеск субъективной прозы). Однако провести безусловную дефиницию формы названного романа действительно непросто: текст не является дневником, так как не делится на относительно самостоятельные фрагменты, не содержит эпистолярных или исповедальных обращений к адресату, не воссоздает внесюжетного пространства «писания произведения», характерного для мемуаров или автобиографии. Таким образом, текст создается на грани дневника, исповеди, автобиографии, когда «сказ» как повествовательная манера превращается в жанр. Текст не предлагает очевидных мотивов-причин такого воспоминания-исповеди и не маркирует собеседника (читателя, слушателя, одним словом – инстанцию воспринимающую), т.е речь героини может быть обращена к кому угодно, даже к самой себе.

Перед читателем поступательно разворачивается жизнь русской женщины, ставшей свидетельницей эпохи перемен, «дочерью века» от дней ее полубогемной юности и артистических заграничных эскапад довоенного периода вплоть до послереволюционной эмиграции

через ряд трагических потерь и прозрений. В эмигрантской литературе есть произведение, подобным образом не вписывающееся в возможный жанровый спектр, где тоже используются возможности повествования от первого лица. Это мемуарно-философский текст Н. Бердяева «Самопознание» (1949). В нем Бердяев подчеркивал: «Я никогда не писал дневника. Я не собираюсь публично каяться. Я не хочу писать воспоминания о событиях жизни эпохи, не такова моя главная цель... Если это будет автобиографией, то автобиографией философской, историей духа и самосознания» [3, с.7]. Очевидно, что русская философская мысль и русская литература первой половины XX века стараются отказаться от привычного для биографий и мемуарных документов воспроизведения исторического факта и его анализа во имя изучения индивидуального восприятия эпохи, исторической реальности. И если Бердяев предлагает взгляд философа, то Зайцев в художественном тексте воссоздает восприятие того же исторического этапа истории прирожденной артисткой, не способной к аналитике. Намеренная субъективность в ущерб документальности (хотя Зайцев достоверно показал время и воспроизвел в романе «под маской» целый ряд эпизодов из собственной биографии) объясняется катастрофичностью самой эпохи, перенасыщенностью событиями, когда «история не щадит человеческой личности» [3, с.9]. Тогда в ее защиту выступает художник. За сто лет до Бердяева, Зайцева и целого ряда оригинальных мемуаристов-эмигрантов подступы к эстетическому осмыслению истории определили романтики, и вполне откровенно занялся эстетизацией истории А. Герцен в «Былом и думах». Новая, но типологически сходная эпоха предлагает очередные «исповеди детей века», но теперь это апологии индивидуализма в «эпоху без героя». Смысл личности не в том, чтобы вершить историю, но воспринимать ее, служить инструментом проявления бытия.

Зайцев поручает повествование «первому» лицу, конечно, неслучайно. О подобной ситуации М. Бахтин заметил, что герой интересуется автора «как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности». Так, например, Достоевскому было важно не то, чем его герой является в мире, «а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [2, с.76]. Однако в романе Зайцева герой-рассказчик предстает достаточно цельным в своем монологе, здесь нет признаков расщепленности, сомнения, «задней мысли», попыток понять себя, совпасть с самим собой, каковых достаточно в произведениях Гоголя, Достоевского. Героиня Зайцева, Наталья Николаевна, не склонна к слову «с оглядкой». Одна из самых выразительных особенностей этого образа – спокойствие по поводу того, что подумают и как посмотрят окружающие на то или

иное ее слово, поступок. Пожалуй, впервые в русской литературе автор позволяет своей героине осознавать свою красоту и особый артистический строй души и поступать сообразно, без прагматических расчетов и этических рефлексий. Лейтмотивом романа можно считать напоминовение о собственной цельности, естественности, эстетическом совершенстве. «Отчего ты всегда такая... ну будто ловко сшита... Ты каким-то пением вся проникнута» [5, с.20] – замечал жених Натальи Николаевны. Александр Андреич, богемный поклонник героини, довольно выразительно ей пояснил, что в ней ценят другие: «я сегодня публике за то понравилась, что просто я такая – вовсе даже не за пение, и что все это необычайно прекрасно» [5, с.44]. Это личность, для которой бахтинская формула диалога приобретает иной смысл: она всякий раз совпадает с самой собой, «А равно А» [2, с.96], и от этого жизнь не теряет своей подлинности. Литература изобилует произведениями, в которых герой корит себя, кается в совершенном, пересматривает свои взгляды, объясняет другим. Зайцев же принуждает свою героиню к фактографии, констатации, но не рефлексии в привычном смысле. И тем парадоксальнее эта фактография, поскольку она касается не только событий, но и чувств, мыслей, оценок. Героиня с удивительной открытостью признается о том, как в молодости светская жизнь манила ее несравнимо больше семейной, как предпочитала она, певица, выступления в концертах сидению с больным маленьким сыном, а потом ушла из семьи, уехала с поклонником за границу. Откровенную рефлексию заменяет редкая самоирония, которую иногда и различить сложно – так размерен, эмоционально взвешен предложенный сказ. Показателен эпизод X главы, в котором героиня переживает по поводу оставленной в России семьи: «Раз я лежала на спине, глядела в облака, почувствовала вдруг, что я плыву... С высоты неба мне видны – Германия, Польша, Россия, бедное наше Галкино. Там я увидела – Маркуша на балконе..., а Андрей влез ему сзади на плечи, на пальчик ус наматывает. «Эх, сиротка!» Я очнулась, встала, и пошла. Вот я, дама нарядная, сижу в купе поезда, мчащегося в Париж в бешеном грохоте рельс, стрелок, мостов. «Сиротка, сиротка»... Чувство ушло, разумеется. «Ах, ну Андрюша, Маркел... да где уж тут...» нет, я была дама нарядная» [5, с.56]. Артистический размах не располагал к компромиссам: «Париж... Ах, если за тебя придет расплата, если отольются все бриллианты, кружева, шелка и бархата – то есть за что, по крайности, ответить!» [5, с.57]. Заявление смелое для человека, живущего легко, в удовольствие. В нем просто увидеть безответственность, если оценивать только отдельный эпизод. Однако финал романа указывает, что жизнеописание «проговаривается» героиней много лет спустя, снова за границей, но уже в роли изгнанницы, потерявшей в революцию состояние, друзей, отца и единственного сына, то есть после осознания «расплаты» с избытком. Но рассуждений о «расплате» читатель в тексте

так и не найдет. Это понятие вообще не в арсенале героини, слишком мелкое для человека, который живет «полно» («полнота», «наполненность»), насыщенность существования – тоже лейтмотив романа).

Зайцев, как очевидно, поставил задачей не только композиционно организовать роман через сказовое повествование, но и специфически стилизовать этот сказ. Писатель старается воспроизвести женскую манеру изложения. Текст изобилует инверсиями, что в принципе свойственно устной речи, но в «Золотом узоре» инверсия становится безусловной доминантой стиля: «Теперь все не нравилось уж мне, и даже если бы хотела, я бы не могла уж подавить чувства...» [5, с.62], «Меньше других я говорила» [5, с.64]. Особенно часто подвергаются перестановке определения-прилагательные, активизируя под логическим ударением (после определяемого слова) свои возможности эпитета: «...Чудесною стрелюю летела в даль *via Condotti*, в нежном ожерелье фонарей *жемчужных*, Св. Петр вычерчивался силуэтом на огне заката, и плескал нам в лицо сладко-влажный дух вечера *римского*» [5, с.64] (*курсив наш – Т.П.*). В данном отрывке через инверсию, подкрепленную аллитерацией, создается образ жемчужного римского вечера, т.е. подчеркивается качество, характеристика обстановки, составляющих ее предметов или действий героев. Знакомство со стилем зайцевской прозы в целом показывает, что к подобной инверсии он прибегает довольно часто и в других произведениях, придавая прозе своеобразную женственность, много раз упомянутую критикой «лиричность». Но в «Золотом узоре» этому приему отдается слишком явное предпочтение. К намеренно «женским» признакам повествования можно отнести довольно частые междометия в речи повествовательницы: «Ах, острота зимы, свет и волнение в сердце...» [5, с.42], «Ах, ну пускай темно и непонятно будущее» [5, с.27]. Примечательно, что в повествовании Натальи Николаевны подобных междометий и восклицаний больше, чем в воспроизводимой ею чужой речи, диалогах, обычно активно претендующих на стилизацию устной речи (возможно, опускание откровенно эмоционально окрашенных элементов происходит, потому что собеседниками герини чаще оказываются мужчины, личности более эмоционально сдержанные).

Излюбленным поэтическим приемом следует назвать и постоянные описания собственной внешности, подчас граничащие с самолюбованием: «Красивой я не была. Все-таки Бог не обидел. Помню себя так: глаза серо-зеленые, пышные волосы, не весьма аккуратные, светлые; тепловатая кожа – с отливом к золоту – и сама я довольно высокая, сложена стройно, и ноги хорошие: это наверно» [5, с.15]; «Меж мужиков и баб, кондукторов, носильщиков, в огромной своей шляпе, белом платье, покольхивая зонтиком нарядным, – я шла, как существо иного мира, и я это знала, мне приятно было, что на меня смотрят с завистью...» [5,

с.49]. Иногда такие самоописания выглядят довольно парадоксально, обрисовывая невозможную, недостоверную ситуацию. Так, воссоздавая эпизод влюбленности и ухода из семьи, героиня вспоминает: «От него шел влажный, свежий запах, я *бледнела* все сильнее» [5, с.52] – так описывается встреча с любовником; рядом же соседствует заявление: «За эти дни впервые я заметила свое лицо – меня в нем поразило какое-то блуждание, текучесть» [5, с.53] – это открытие сделано через сутки, дома, перед уходом от мужа. Недостоверным кажется именно упоминание о взгляде в зеркало «впервые», ведь предыдущая фраза, где осознается «бледность», характеризует те же «дни». Создается впечатление, что в любой момент времени героиня смотрит на себя со стороны, оценивает, но не с моральной, а, прежде всего, с эстетической точки зрения. Ее облик – неперменная часть великолепных пейзажей вне зависимости от географии, в деревне, в Москве, в Риме или Париже: «Была я в белом с непокрытой головой. Мы шли по *via Porta Pinciana*. Из-за древних стен Аврелиана, замшелых, увитых плющом, сладкое благовоние плыло с виллы Боргезе...» [5, с.64].

Б. Зайцев не только мастерски стилизует женскую речь, но и воссоздает типично женскую картину мира, традиционно ограниченную пространством дома, семьи, тематикой быта. Правда, в «Золотом узоре» представлено достаточно эмансипированное женское сознание, поскольку главная героиня – человек искусства. Первая часть романа воспроизводит картину культурной жизни России начала века, суждения героини об искусстве, особенно о музыке, которая и есть ее призвание. Страницы изобилуют пейзажными описаниями. Это ландшафты Москвы и Подмосковья, русских усадеб и заграничные достопримечательности, увиденные глазами певицы-путешественницы, светской, эстетствующей «нарядной дамы». Переломным моментов ее судьбе оказывается первая мировая война, которая не только прерывает празддно-артистическое существование, но заставляет вспомнить о Родине и о семье. Вторая часть произведения – воссоздание «женского мира» периода войны и революции, в котором уже нет места «туристическим» заметкам. Путешествия сменяются переживаниями, прежде всего связанными с близкими людьми, с тяжелыми утратами и постоянной борьбой за существование. Повествование второй части, хотя более насыщено событиями, оказывается и более взвешенным эмоционально, уменьшается количество кокетливых междометий и развернутых самоописаний. Во взгляде на мир появляется сосредоточенность. Прихотливые, изобиловавшие пестрыми метафорами ландшафтные описания становятся лаконичнее, но остаются по-прежнему экспрессивными: «Москва стояла как и прежде, такой же снег, такие же дома, и серенькое небо. Но выражение лица!» [5, с.183]. «Женский стиль» романа Б. Зайцева – опыт, проведенный с учетом достаточно богатой русской традиции женского письма, особенно

мемуарного, которая сложилась в XVIII – XIX в. и в начале XX жанрово разнообразилась. Женщины-писательницы запросто надевали мужскую маску в силу доминирования мужского присутствия на литературном поприще, мужчины же имитировать женское письмо стали именно в XX веке. В русской литературе эта тенденция стала особенно отчетливой в конце XIX – нач. XX века, особенно в области поэзии. Русские поэты ввели в литературу огромное количество лирических героинь, вымышленных «поэтесс» (например Н. Гумилев, М. Кузмин, И. Северянин, М. Волошин), и эти стилизации часто имели иронический, если не пародийный характер. Роман – стилизация Б. Зайцева является совершенно серьезной попыткой «вжиться» в сознание женщины с целью, давно преследуемой русскими писателями – через женские образы предложить осмысление судьбы России (как это демонстрирует русская классика) и даже, более того, показать переживание этой судьбы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аринина Л.М. Роман Б. Зайцева «Золотой узор» и его место в творческой биографии писателя // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева. Первые международные Зайцевские чтения. - Калуга: Издательство «Гриф», 1998. – С. 72– 76.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Наука, 1983. – 340 с.
3. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М.: Книга, 1991. – 446 с.
4. Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. О языке художественной прозы. – М., 1980 – С.47-68.
5. Зайцев Б. Золотой узор // Зайцев Б. Звезда над Булонью. Романы. Повести Рассказы. Книга странствия. – М.: Русская книга, 1999. – С.13 – 199.
6. Исупов К. Русская эстетика истории. – Спб.: Изд-во высших гуманитарных курсов, 1992. – 156 с.
7. Конорева В.Н. Жанр романа в творческом наследии Б.К. Зайцева // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Владивосток, 2001. – 20 с.
8. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
9. Сомова С.В. Воспоминание как узнавание в романе Б.К. Зайцева «Золотой узор»: к вопросу о жанровой природе романа // Творчество Б.К.Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. – Вып. 4. – Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. – С.84-92.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються особливості казу як оповідальної манери, що використовується Б. Зайцевим у романі “Золотий візерунок”. Вибір письменником саме такої манери свідчить про новаторський підхід до розробки жанру романної стилізації. Аналіз особливостей оповіді в романі проливає світло на його жанрову приналежність та дозволяє адекватно інтерпретувати представлену в творі картину світу.

SUMMARY

The article deals with the peculiarities of the tale as the manner of the narration which Zaitsev uses in his novel “Zolotoi Uzor”. The choice of such manner by author of the novel is the evidence of the innovatory approach to the elaboration of the genre of the novel stylization. The analysis of the peculiarities of the narration in the novel reveals its genre nature and lets us interpret the picture of the world given in the novel adequately.

*О.А. Росінська
(Донецьк)*

УДК 821.161.2 – Стус

**ЧИСЛОВІ ЗНАКИ-СИМВОЛИ ЯК СПОСІБ
ОЗНАЧЕННЯ СВІТОБУДОВИ В ПОЕЗІЇ В. СТУСА**

Проблема символу останнім часом стає однією з найбільш актуальних у літературознавстві. Вважаємо її досить значимою для вивчення тканини поетичного твору та розуміння особливості поетичного світу деяких авторів.

Проблема числового символу не є достатньо дослідженою, хоча числова символіка активно використовується поетами ХХ століття. Однак, “у художньому творі ми часто маємо справу з конкретними числовими символами, представленими на образному рівні поетичної структури слова. <...> Символічне значення чисел у такому випадку не підлягає сумніву і потребує, звичайно інтерпретації” [3, с.36]. Загалом дослідження символіки чисел актуалізувалося останнім часом, і важливість такого дослідження цілком очевидна, оскільки „Світом правлять числа, – казав Піфагор – ...не самі по собі, а втілені в архетипіці символічних композицій, логіці мислення, структурах соціальності, формах культури..., числові коди, прямо причетні до он-

тології культури, претендують... на роль універсального алгоритму історії” [2, с.263].

Завданням нашого дослідження є визначення числової символіки в поезії В. Стуса як такої, що є вагомою основою для створення цілісності його поетичного світу, а також такої, що цілком вписується у створюваний поетом світ екзистенційного самотуття.

Символіка чисел використовується всіма народами від початку людської історії. Для “руської” культури число теж мало велике сакральне значення. Воно виконувало не тільки документально-фактографічну функцію, але й функцію символічну.

Говорячи про числову символіку поезій В. Стуса, ми, перш за все, маємо визначитися у пріоритетах, власне означити найбільш частотні, онтологічні числові символи його естетичної структури.

Прикметним є те, що в окремих своїх поезіях ліричний суб’єкт вдається до спроби осмислення символічної числової природи світобудови. Отже, це дає нам підстави припустити наявність у естетичній системі поезії В. Стуса філософськи-символічного осмислення чисел: *„Самотність аркою провисла / над райські куці в пригри снів. / Шукай по ній щасливі числа, / Так, як раніше ти умів: / той день, як від земної тверді / найперше сонце відійшло, / і той, що мітить знаком смерті / це нерозгадане число”* [4, с.37].

Число у такому осмисленні є, власне, початком і кінцем світобудови, через число відкривається першопоштовх буття (*„перше сонце”*) і смерть, кінець існування (*„мітить знаком смерті це нерозгадане число”*). А буття ліричного суб’єкта розгортається між цими двома полярними числовими вимірами: *„А ти ще посередині, / це посередині твоє* [4, с.37].

Відразу впадає в око, що одним із найулюбленіших, визначальних символів для поета є символ „сто”, причому його специфіка простежується як на естетично-художньому рівні, так і на рівні мовному.

Однак, логічним видається послідовно, тобто за традиційною загальнокультурною логікою розглянути ті чи інші числові символи. Актуальним, як на нашу думку, може бути дослідження архетипічних числокодів у поезії В. Стуса, числова символіка яких відображає не тільки екзистенційно осмислену світобудову, але й притаманне одвічно українській нації символізоване світосприймання. Крім того, цілком погоджуємося із дослідником І. Мойсеївим, який зазначає: *„Культура шістдесятників відновлює у повноті і багатовимірності, проявляє в реалістичних образах ту класичну модель світу, що закладена у блискучій мудрості українського фольклору”* [2, с.261], а також вважає, що *„культура зрілого щабля актуалізує всі потенції, застосовує всі коди, вільно комбінує символи, впорядковуючи смисложиттєвий матеріал (для реалізму – образи) за множиною архетипних ланцюжків”* [2, с.263]. Крім того, для дослідження специфіки число-

вої символіки творів В. Стуса цілком слушним видається й таке зауваження: „Композиція світу набуває багатовимірної гармонії і своєрідної гомогенності: в кожному окремому – сенс цілого; а ціле ж утримується як ціле завдяки цілісності окремого” [2, с. 263].

Одним із найменш досліджених у світовій естетичній традиції виступає символ числа „один”, хоча це число є визначальним, як на наш погляд, у рамках екзистенційного світобачення, квінтесенцією якого є усвідомлення самотності людської особистості у світі. Зокрема, у своєму дослідженні В. Топоров зазначає, що „у найдревніших текстах 1 (одиниця) зустрічається дуже рідко або й зовсім не зустрічається” [6, с.360]. Однак одиниця є власне означення першопочатку, першопоштовху, виокремленості одиничного буття з буття соціуму, із загалу. Постає питання, чому ж цей першосимвол залишається поза загальнокультурною увагою. Намагаючись розв’язати це питання, ми схилиємося до точки зору І. Мойсеїва, яка видається переконливою: „Стартова абсолютна буттєвість є потенційною всеможливістю, недоступною для раціо. Дно-початок буття-свідомості відтворює квазіреальну евентуальність мікросвіту елементарінок, дно космогенезу. Тому Одиниця або Єдине стає „чимось” ретроспективним, потім, зокрема, по відношенню до множини. Саморозгортаючий процес узаasadничує власний початок, запліднює власне першоджерело. Особистість (третій елемент тріади...) узаasadничує принцип окремоті, локусу, одиничності, завдяки чому всезагальне (первинна тотальність) постає як єдине, цілісне, що складається з безлічі окремих одиниць (речей). Інакше кажучи, особисте буття як одиничне задає парадигму розуміння світу як цілісного і водночас усіх його проявів як множини дискретів, локусів, монад (Лейбніц), самодостатніх мікрокосмів” [2, с.247].

У сенсі вищесказаного слід відзначити, що в поезії В. Стуса гранично актуалізується одиничне буття індивідуума як протистояння множинності світу. Причому одиничність не може існувати без множинності, оскільки саме через неї існує. І навпаки, множинність світу розпадеться й утратить привід для існування без самотньої особистості, що опирається їй.

Таким чином, окреслюється антитеза один – багато, одним із найчастотніших проявів якої є символічне протиставлення один – сто. Отже, одиничність-множинність, становлячи антитетичні сутності, з другого боку, є нерозривною єдністю, поєднанням життя-смерті, верху-низу, дня-ночі. І таке нерозривне взаємоотожнюване сприйняття цих полюсів яскраво проявлене у поезії В. Стуса.

У такому поєднанні протилежностей закладена сама онтологічна основа буття, його незнищеність і рух. Це так званий „дуальний рівень” буття, рівень антитетичного сприйняття існування, де воно усвідомлюється як „вияв взаємодії двох начал, розведених на крайнощі і зведених у двох крайніх режимах стосунків – цілковитої інверсії-

отождоження і цілковитої контрверсійності. Зрозуміло, форму єдності надає парадоксові „принцип одиниці” [2, с.250].

Не менш актуальним для естетичної системи поезії В. Стуса, в якій не є онтологічне розгортання антитези одиничності-множинності через бачення світу в часо-просторових характеристиках, де, зокрема, „просторовий вимір конституйований дзеркальною симетрією правого-лівого, Сходу-Заходу, які інверсують. Часовий вимір конструйований лінійною симетрією, циклізмом двох повторюваних станів: єдина і множина, смерть і життя, голод і ситість тощо. Коли протилежності „співпадають”, вони скасовують себе і буття, архаїчна культура занурюється в позабуття, в синкретику оргаїстичної всеможливості, у „плазму” біфуркації, звідки дістає взірць тотожності Буття і Ніщо – те, що М. Еліаде називає „ієроманією”. Такий абсолютний архетип дає змогу усвідомлювати буття, а саме – форму парадоксу: річ змінюється (сама до себе опосередкована Ніщо), але залишається собою; всі речі пов’язані незримим, потойбічним чинником „є-вості” (буттєвості)” [2, с.250].

В одному з програмових віршів В. Стуса ми спостерігаємо ситуацію злиття-відторгнення одиничності-множинності як момент переживання ліричним суб’єктом свого існування в світі, причому сам факт існування ставиться під сумнів, оскільки суб’єкт досягає межі переборення загальноприйнятих і загальнозрозумілих меж життя-існування: „*Сто дзеркал спрямовано на мене, / В самоту мою і німоту. / Справді – тут? Ти справді – тут? ...*” [4, с. 73].

Ліричний суб’єкт через протиставлення своєї одиничної самоті переживає момент протистояння ворожій сутності множинного світу. У цей момент він якнайчіткіше усвідомлює свою самотність саме як символічну одиничність. З другого боку, виокремлення цієї одиничності можливе тільки через протистояння-сходження із безліччю таких же одиничностей, злитих у символічному множинному „сто”. Таке переборення протилежностей якраз і породжує сумнів у самому факті існування, можливість самозбереження. Отже, породжується інша реальність, власне надреальність, у якій „річ змінюється..., але залишається собою”.

Далі спостерігаємо розлиття рефлексуючої особистості у світ: „*Де ж ти є? А де ж ти є? А де ж ти? / Урвище? Залом? А чи зигзаг?... / Хто єси? Живий чи мрець? Чи, може, / і живий і мрець? І сам на сам? ...*” [4, с.123].

Символічне осмислення одиничності як такої, що переборює просторово-часову окресленість і конкретність свого існування – одне з найприкметніших означень символіки числа „один” у В. Стуса. Крім того, таке сприйняття природи одиничності, що переходить межі себе самої й розвивається у множинність, переборюючи рамки людського існування, підкреслюється допоміжними символами – „урвище”, „залом”, „зигзаг”, які означають перехід певної межі, зокрема межі між життям і смертю, буттям і поза буттям. Згадаймо теорію часових заломів, руху в часі тощо,

традиційне сприйняття символу урвища як такого, що означає перехід через смерть (один із проявів символу ріки – межі між світом живих і мертвих). Знак „зигзаг” викликає уявлення про різкий злам, катастрофічну зміну. Отже, одиничність є фактично символічним окресленням цілісності, що тримає в собі множинність. Однак, „такий стан – нестійкий: окреме, переповнене змістом, „втрачає береги”, ототожнюється з цілим, відтворюючи вихідну засаду Одиниці, а тому і ціле „втрачає береги” – руйнується, деструктує, відновлює хаос усеможливості; культура входить у стадію біфуркації, зачинаючи новий цикл” [2; 263]. Це цілком слушно для екзистенційно наповненої поезії В. Стуса, в якій самотній рефлексуючий суб'єкт, увібравши в себе весь світ, перейнявши на себе цілковиту відповідальність за нього, увібравши множинність у свою одиничність, врешті відчуває сумнів у власному існуванні, існуванні світу взагалі й переживає себе як потенцію майбутнього існування: „і я вже не знаю, не знаю, не знаю, не знаю / чи я вже помер, чи живу, чи живцем помираю/...”; „Світ – тільки свист мигтучий”; „Минуле не вернути. Сьогодні – згибло. Майбутнього – нема” [4, с.99]. Прикметним у цьому сенсі є також усвідомлення людської душі як моря, тобто знову ж такі потенції (з моря, за теорією еволюції вийшли живі організми): „Ще людська душа/ дрижить, як море, / в незручній западині екзистенції” [4, с.47]; „Майбутнє – все в минулому. Сьогодні – /лиш візерунок мертвої душі” [4, с.143].

І, врешті, саме таке сприйняття злиття одиничності-множинності як самознищення, котре лежить через перетворення, якнайчіткіше позначає останній рядок вищезгаданої поезії „Сто дзеркал спрямовано на мене”: „і живий і мрець? І сам на сам?” [4, с. 123].

Ще яскравіше й виразніше самознищення одиничності через увібрання множинності проявляється у вірші „Оцей світанок – ніби рівний спалах”: „І це здалося – вдосвіта, наосліп:/ що я себе утратив многою / само помноженого цього світу, / що світиться біноклями страждань... / ...що я згубився – сотнями відбитків / самосебез-мертвілого в довірах / і нахилання до безодні світу...” [4, с.143].

Розглядаючи вірш „Сто дзеркал спрямовано на мене”, помічаємо виразний архетипічний символ межі – урвище, залом. У цьому сенсі побіжно можемо зауважити, що дещо спрощеним є розуміння символів синонімічного ряду „урвище” – „прірва” – „яр” – „рів” – „провалля” – „залом”, яке пропонує нам дослідниця Г.І. Віват: „Прірва, урвище, яр, рів, паділ, падь, провалля, безодня, залом, зигзаг, пролами грат – ось той неповний перелік синонімічних назв, що описують глибокі злами душі поета, його глибинний біль і тугу” [1, с.78].

Звернімо, зокрема, увагу на один із запропонованих дослідницею уривків з творів поета: „А те, що було тобою, / за чорним яром сплигло, / а те, що було тобою, / сповзає в безодню. / ... / Перестрибни через провалля, / допоки ще не старий / і спади у своє дитинство...” [5, т.1: кн. 1., с.129].

Символічне осмислення такого кризового моменту світобачення ліричного суб'єкта видається більш складним, ніж пропонується: „Іноді поет хотів би перестрибнути через провалля життя і потрапити в дитинство, в якому, хоч і було матеріально важко, але не виникали проблеми морального плану, бо над ними ще не задумувався” [1; с.78]. Опускаючи той момент, що авторка ставить знак рівняння між такими нетотожними поняттями, як „автор” – „ліричний герой”, „ліричний суб'єкт”, констатуємо, що власне в аналізі не маємо інтерпретації семантики символів „безодні”, „провалля”, „яру”, підкресленої колористичною характеристикою „чорний”. Отже, замість аналізу значення символу маємо характеристику душевного стану ліричного суб'єкта, тоді як символічний ряд „безодня” – „провалля” – „яр” розкриває пограничний стан свідомості, що пережила фактично свою власну сутність, самість, переборола онтологічне протистояння життя-смерть, ставши не самою собою, а одиничним проявом квінтесенції світової мислячої сутності.

Саме перехід через провалля й збереження-втрати своєї одиничності породжують самознищення світу як такого: „Світ – тільки свист мигтючий. І провалля – / немов бездонне...” [4, с.73].

Таке розуміння символіки одиничності, самості, врешті, самотності розгортається в логічному колі екзистенційного світобачення, для якого характерним є утвердження актуальності, власне єдиної цінності одиничного буття. З іншого боку, в певних точках спостерігаємо сходження індивідуально одиничного буття й буття вищого, вищої сутності, що здійснюється через самовтрату й перехід межі.

Самотність, отримана через страждання, виводить автора на виразну паралель: вистраждана самотність ліричного суб'єкта – самотнє страждання Ісуса Христа, котрий вбирає в себе страждання всього світу, саму потенцію його подальшого існування. Це страждання-покара, і в той же час – покарання від Вищого за грішність усього світу: „*Ти тут. Ти тільки тут. Ти тут. Ти тут – / на цілий світ! І поєдинчим болем / оберся об натужні крони сосон. / А стогін їхній, вічністю пропахлий, / вивищує покори до покор* [4, с.49].

На нашу думку, епітет „поєдинчим” гранично уварзане символіку „одиниці” – вищої сутності, здобутої шляхом сходження на Голгофу. Ця символіка підкреслюється й загальнолітературним символом сосни – самотнього дерева, що росте на кручі й не гнеться перед вітрами.

Привертає увагу узагальнено-особове значення займенника „ти”, що одночасно ніби називає ліричного суб'єкта, будь-якого суб'єкта взагалі, а також традиційно використовується в релігійній літературі для називання Бога. Така форма ще більше окреслює символіку одиничності, вищої сакральної самотності духу.

Однак, самотність (одиничність) сприймається також як трагічна, як сутність, що потребує сторонньої оцінки, відокремлення від іншого

й пізнання через іншого: „Я думала: свого єства / самотній ніколи не визнає. / Один – тільки частка себе, / засушене зерня” [4, с. 60].

Такими чином, ми логічно підходимо до усвідомлення й виокреплення в естетиці В. Стуса символіки двійки, двоїни, двоєдності й протилежності.

Світ ліричного суб'єкта поезій Василя Стуса існує ніби між двома полюсами, які можуть бути по-різному окреслені (життя – смерть, існування – неіснування, минуле – теперішнє тощо), таким чином, реалізується дуалістична природа світосприйняття, проявлена через символіку числа два, майже ніколи не названого конкретно, але проявленого через протиставлення: „Межи берегами – / задосить світу” [4, с.46].

Береги – два протилежні береги – увиразнюють символіку „яру” – „ріки” як межі між способами існування. У цьому сенсі видається логічним згадати загальнокультурний бінаризм світоусвідомлення, який зароджується в слов'янській культурі ще за часів Київської Русі. „Бінаризм моделює варіанти: розрізнення, зіставлення і порівняння...; ототожнення і мімесис; аналогія та інверсія (симетрична гра-перехід); синергія і резонанс; метонімія і синекдоха; симбіоз і метафора; взаємо доповнення: опозиція конструктивна; агон; домінація; паритет; контамінація і дифузія; парадокс; амбівалент; антиномія тощо. Двійка кодує свідомість, соціум, поведінку. Так, українська мова підкреслено дієслівна, рухлива, процесуальна, замість тире ставиться „є” – симптом онтологічної зв'язності, співприсутності, „є-вості” буття... Бінарна культура онтологічна, ціннісно гомогенна (пантеїзм), самопізнавальна (кордоінверсія), тепла ріднотою (холодно-гаряча, за Леві-Строссом), тобто самодостатня, нібито завершена” [2, с.266].

У поезії В. Стуса бінаризм виразно проявляється в постійному констатуванні антиномічної сутності самого ліричного суб'єкта, який ніби поєднує в собі дуалістичність, притаманну цілому світові, й, протистоячи світові як екзистенційний суб'єкт, цим світом власне й виступаючи:

Дуальність час від часу проявляється як спосіб пошуку органічності, барокової золоті середини: „протистояння – завжди завжди-ке. / В нім спарено зненависть і кохання” [4, с.47]. Або як заперечення цінності протилежностей як таких, заперечення самого їхнього існування: „Жив чи ні – намарне. / Все намарне – чи жив, чи ні” [4, с.75]; „Що чуже – то наше. / А що наше – нам же й чуже”. [4, с.75]; „І те – померти ачи жить – / однаковінько...” [4, с.122].

Рухаючись далі в колі усвідомлення глибинної суті бінаризму, звернемося до такого твердження І. Мойсеєва: „Культура бінарного рівня часова, ритмо-циклічна, пульсаційна, динамічна, резонансна, трансформаційна, протейчна, плазмодна, постійно оновлювальна, біфуркаційна. А також інтуїтивна, оптимістична, живка. Це хронічний процес переходу, перетворення, перевизначення – перманентна

криза” [2, с.266]. Відштовхуючись від вищесказаного, констатуємо, що у філософському колі світоіснування ліричного суб’єкта В. Стуса рух, перетворення, перехід є одним із органічних станів існування.

В інших творах поет виразно підкреслює просторову характеристику події, реалізації рефлексії як чогось, що відбувається між чимось і чимось: „Учора, як **між сосон догоряв / мій день домашніх клопотів, я думав: / життя – занадто довге задля нас**” [4, с.48]; „**Ні до неба, ні до землі – / не сягнути нікуди**” [4, с.132].

Таким чином, ми можемо констатувати глибинну складність числової символіки творів В. Стуса, визначити в ній архетипічний праслов’янський рівень язичницького світосприйняття, рівень християнського світобачення, екзистенційний рівень сприймання та власне авторський – суб’єктний, що витворюється в структурі поетичного світу В.Стуса.

ЛІТЕРАТУРА

1. Віват Г. Художні особливості та провідні мотиви поетичної творчості Василя Стуса. – Одеса, 2003.
2. Мойсеїв І.К. Храм української культури. – К., 1999.
3. Мних Л.М. Проблеми інтерпретації числової символіки у літературному творі // Літературоведческий сборник. – Донецьк, 2000.
4. Стус В. Палімпсест. Вибране. – К., 2003.
5. Стус В. Твори: У 6 т. 9 книгах. – Львів, 1994.
6. Топоров В. Числа / Мифы народов мира: В 2т. – Т. 2. – С. 360.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються особливості числової символіки поезії В. Стуса крізь призму екзистенційного світобачення та архетипічної природи числового символу в словянській, зокрема українській культурі. Увага зосереджена на числових символах „один” („самотній”, „одиничний”) та „два”, що репрезентують основні ознаки специфічного світобачення ліричного героя поезії В. Стуса.

SUMMARY

The article deals with the peculiarities of the symbolic system of figures in the poetry of V. Stus. The peculiarities are studied through the lens of archetype nature of symbolic figures in Slavonic (Ukrainian, in particular) culture.

The article focuses its attention on such symbolic figures as “one” (alone) and “two”. These figures represent the main features of specific world-understanding of lyric hero in Stus’ poetry.

*В. О. Мезенцева
(Горловка)*

УДК 821

НАБОКОВ И ДРАМАТУРГИЯ

Тема «Набоков и драматургия» относится к разряду не популярных: Набоков – драматург известен гораздо менее, чем Набоков – поэт и Набоков – писатель.

Целью данной статьи является определение места, роли и значения драматургии в творчестве В. Набокова.

В первой половине 20-ых годов В. Набоковым было создано несколько пьес и драматических фрагментов: «Смерть», «Полнос», «Скитальцы», «Трагедия господина Морна», «Агасфер. Драматический монолог, написанный в виде пролога для инсценированной симфонии», «Дедушка», подписанных именем В. Сирина, которые он вначале читал на заседаниях Литературного Клуба в Берлине, затем полностью или частично они были напечатаны в эмигрантских изданиях. До этого Набоков/Сирин был известен как русский поэт, выпустивший несколько сборников стихов. Зверев пишет: «Драматургия давалась Сирину трудно. Даже та, что была драматургией только для чтения. За полтора года было напечатано четыре таких произведения: все короткие – один – два акта, все написаны белым стихом (рифма, и то не строгая, появляется только в одном из них), все без расчета на сценическое воплощение. Во всех один и тот же главный мотив, который выражен своими заглавиями: «Скитальцы», «Смерть». Даты под этими текстами – 1923 год, начало 1924-го – настойчиво возвращают к мысли, что пьесы почти незавуалированно выразили потрясение, вызванное гибелью отца» [2, с.115].

Эти драматические произведения написаны, в некоторой степени, под влиянием «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина, который занимал исключительное место в жизни и творчестве Набокова. Никем другим не восторгался так насмешливый и ироничный Набоков. Пушкин оказал влияние на Набокова – поэта, Набокова – драматурга и Набокова – писателя. Набокову – ученому принадлежит один из лучших переводов «Евгения Онегина» на английский язык с обширными комментариями к тексту. Набоков родился ровно через сто лет после Пушкина и часто проецировал свою судьбу на судьбу Пушкина, использовал даты пушкинской биографии в своих произведениях как определенные вехи; прямо или косвенно Пушкин отражается во всех произведениях Набокова.

В ранних драматических произведениях Набокова чувствуется влияние и другого поэта и драматурга, которым восхищался Набоков, – В. Шекспира. Шекспировскими аллюзиями и реминисценция-

ми наполнены и драматические, и прозаические произведения Набокова. Воспитанный в английской традиции, Набоков впоследствии занимался переводами сонетов и отрывков из трагедии «Гамлет» Шекспира с английского на русский язык.

В 1923 – 1924 гг. Набоков сотрудничает с Иваном Лукашем, совместно сочиняя с ними сценарии для театров – варьете: кабаре «Синяя птица» и «Карусель». И хотя оба автора не предавали своей деятельности серьезного значения, этот опыт не прошел бесследно для писателя В. Сирина. Представления в кабаре состояли из множества номеров, которые импровизированно соединялись по принципу монтажа, широко применялась арлекиада, комические номера, водевиль, со вставными номерами, «самое живое в современном искусстве» (по мысли Шкловского), все это сыграло определенную роль в последующем творчестве Набокова.

В берлинский период помимо драматических произведений и стихотворений писатель Сирин начинает писать рассказы, а в 1925 году первый роман – «Машенька», который является началом творческой деятельности Набокова – романиста.

Учитывая факты биографии В. Набокова, можно сделать вывод о том, что 1923 – 1925 гг. стали переломными в его жизни и творчестве. В 1922 году погибает его отец В.Д. Набоков; закончив Кембридж, В.В. Набоков возвращается в Берлин; в январе 1923 года по настоянию родителей Светлана Зиверт разрывает помолвку с ним. В мае этого же года он знакомится со своей будущей женой Верой Слоним, на которой женится в 1925 году.

В творческом отношении период характеризуется, несмотря на последующие категоричные заявления В.Набокова, творческим «впитыванием», аккумуляцией различных влияний, экспериментами, иногда вызванными одиночеством и жизненными обстоятельствами. В это время В.В. Набоков, уже известный русский поэт, создает ряд драматических произведений и новел, в которых ярко отражаются авторские размышления, настроения, стремления тех лет. Наверное, никогда, помимо лирических произведений, Набоков не был так пронзительно искренен в своем творчестве, в последующем даже автобиографичность его произведений носит пародийный характер. В этом периоде лежат истоки последующего творчества Набокова – прозаика, его удивительных русско – английских метаморфоз, славы его яркого таланта.

Осенью 1926 года создана драма «Человек и СССР», единственное представление которой состоялось в 1926 году в Берлине и имело успех у зрителей.

В 1938 году В. Набоков написал два драматических произведения специально для постановки в Русском театре: «Событие» и «Изобретение вальса». Сценическая жизнь произведений сложилась не очень удач-

но. Постановка пьесы «Событие» вызвала горячие споры в культурной эмигрантской среде, несмотря на критические замечания, «все сошлись на том, что она стала ярким событием в театральной жизни русской эмиграции. Это подтверждается не только впечатляющим успехом парижских спектаклей, но и тем, что в мае 1938 г. пьеса была поставлена в Праге, а несколько позже, в 1941 г. (уже после переезда Набокова в США), – в Варшаве и Белграде. 4 апреля 1941 г. пьеса была сыграна на сцене нью-йоркского Хэкшерского театра...» [3, с.162]. Первая постановка драматической комедии «Изобретение вальса» состоялось лишь весной 1968 году в любительском театре Оксфордского университета. Критики установили литературные истоки произведений Набокова: «Событие» – «Ревизор» Гоголя и «Три сестры» Чехова; «Изобретение вальса» – «Адамович назвал эту пьесу поверхностным подражанием Блоку, автору «Балаганчика, и определил ее как банально – утопическую» [2, с. 282].

После переезда в США летом 1941 года в Стэнфорде Набоковым был прочитан курс по драме. В лекции «Драматургия» «...размышляя о специфике драматургического искусства, автор проводит резкую грань между тем, что есть текст пьесы и его сценическое воплощение, отдавая бесспорное предпочтение текстовому исполнению произведения драматургии» [1, с. 69]. «Мы должны проводить четкую грань между авторским даром и вкладом театра. Я говорю здесь только о первом, а о последнем лишь постольку, поскольку это может быть задано автором... Я не могу вспомнить ни одной хорошей драмы, которую одинаково бы не хотелось посмотреть и перечитать, хотя, понятно, они разные, удовольствие от рампы и удовольствие от лампы – одно чувственное (хороший спектакль, прекрасные актеры), другое фантазийное (компенсируемое тем обстоятельством, что всякое конкретное воплощение на сцене неизбежно ограничивает заложенные в пьесе возможности). Но суть и характер удовольствия в обоих случаях совершенно одинаковые. Это наслаждение гармонией, художественной правдой, удивительными поворотами и искренняя радость от того, что вас удивили – причем, заметьте, элемент удивления присутствует всегда, даже если вы уже видели эту пьесу или многократно ее читали. Для вящего удовольствия сцена не должна быть излишне литературной, а литература излишне сценической» [1, с.70]. Преподаватель Набоков исходил из принципа: «Старайтесь написать не пьесу, которой сужден успех, а ту, какую ждет бессмертие» [2, с. 294].

Анализируя творческий период Набокова 1920 – 40 – х годов, мы приходим к выводу о том, что драматургия занимает значительное место и играет определяющую роль в творческом наследии В. Набокова. Влияние драматургии отразилось не только на содержательном уровне: тематике, мотивах, образах (например, в названии последнего романа «Посмотри на арлекинов!»); но и на формальном уровне.

Драматические опыты Набокова определили особенности поэтики его эпических произведений: структуру, субъектно – объектную организацию, хронотоп, сюжет, композицию, роль и позицию автора, художественные приемы, ассоциативный фон. Определяющим свойством поэтики романов Набокова становится игра, которая, на наш взгляд, берет начало в драматическом творчестве В. Набокова, и, развиваясь, становится доминантой произведений Набокова, что позволяет исследователям рассматривать последний период творчества писателя в рамках постмодернизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева И.П. Поэтика современного драматургического дискурса. – М., 2002. – 252 с.
2. Зверев А. Набоков – М.: Молодая гвардия, 2001. – 453с.
3. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М: Нов. лит. обозрение, 2000. – 688 с.
4. Мезенцева В.О. „Игра в смерть” в романе В. Набокова „Истинная жизнь Себастьяна Найта” // Мова і Культура. – К., Дім Дм. Бурого, 2004. – Вип. 7. – Т. VII. – С. 310 – 314.
5. Набоков В.В. Серия «Всемирная библиотека поэзии». – Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998. – 480 с.
6. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М.: ООО „Издательство АСТ”; Харьков: „Фолио”, 2001. – 592 с.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається місце, роль і значення драматургії у творчості В. Набокова. Аналіз одного з періодів творчості В. Набокова дозволяє зробити висновок про роль драматургії та її вплив на генезис і розвиток категорії гри в поетиці романів Набокова, домінуюча роль якої в поетиці останнього періоду творчості Набокова дозволяє розглядати його в рамках постмодернізму.

SUMMARY

This article is devoted to the place, role and importance of dramatic art in Nabokov's creativity. The analysis of one of the periods in Nabokov's creativity allows to make a conclusion about the role of dramatic art and its influence on genesis and development of a category of game in poetics of Nabokov's novels, the dominant role of which in poetics of the last period of creativity allows to consider it within the frameworks of postmodernism.

*Н.А. Потребна
(Горловка)*

УДК 821.161

ПАМ'ЯТЬ КАК «ВНУТРЕННЕЕ ПРОСТРАНСТВО» В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА

В настоящей статье мы рассматриваем память как хранилище образов внешнего пространства, определяем особенности памяти и воспоминания как пространственной характеристики художественного произведения на примере поэтических и прозаических произведений И.А. Бунина.

Пространство, представленное в художественном тексте, рассматривается как часть общей модели мира автора, как окружающая среда, заполненная объектами и характеризующаяся объемом и протяженностью, в которой происходят события, и разворачивается действие.

Категория «пространства» может также включать как пространство, окружающее персонажа, так и виртуальное пространство, моделируемое во сне, фантазии или воспоминании.

Художественное пространство может быть рассмотрено с двух разных точек зрения: с точки зрения физических свойств и состава, а также с точки зрения отношения персонажа к основным элементам окружающего его пространства и субъективной оценки его параметров.

Тема памяти и воспоминаний представляет несомненный интерес, особенно в выяснении приемов, которыми располагает литература для отражения человеческой памяти. Память является одним из феноменов внутреннего пространства, заключающаяся в закреплении, сохранении и последующем воспроизведении прошлого опыта.

Особое значение, которое с древних времен придавалось памяти, можно усматривать уже в том, что в древнегреческой мифологии именно богиня памяти Мнемосина была матерью муз, покровительницей ремесел и наук. Древнегреческие поэты утверждали, что вдохновителями их творчества являются музы. Именно они дают толчок к активной творческой деятельности. По преданию, древнегреческий поэт Симонид разработал первую мнемотехническую систему, представляющую собой совокупность приемов и способов, облегчающих запоминание и увеличивающих объем памяти путем образования искусственных ассоциаций. Долгое время проблема памяти находилась в тесной связи с общей проблемой знания. Первую развернутую концепцию памяти дал Аристотель в трактате «О памяти и воспоминании». Согласно Аристотелю, память свойственна и человеку? и животному, воспоминание же – только человеку. Воспомина-

ние представляет собой своеобразное нахождение образов и возможно только у тех, кто способен размышлять. Аристотелем были сформулированы правила для успешного воспоминания, впоследствии представленные в качестве основных законов ассоциаций.

Память играет роль «темного тайника», в котором сохраняется мир бесконечно многих образов и представлений без наличия их в сознании. Это как бы абстрактно сохраненные образы, и для того, чтобы они всплыли в памяти, стали зримыми, требуется припоминание, а также воспроизводящая и ассоциирующая сила воображения. «Образ, который в тайнике интеллигенции (т.е. сознания) был только ее собственностью, теперь, получая определение внешности, переходит в ее владение. Тем самым он полагается как отличимый от созерцания и отделимый от той простой ночи, в которую он первоначально погружен», – писал Гегель [2, с.285]. Гегель считает, наличным бытием и есть в собственном смысле слова представление, «поскольку внутренняя сторона образа имеет назначение быть поставленной перед интеллигенцией, чтобы и в ней получить свое наличное бытие». Таким образом, можно сказать, что у Гегеля память выступает, прежде всего, как арсенал образов. Ее суть состоит в припоминании представления как чего-то внутреннего с созерцанием как чем-то внешним: припоминание этой внешности и есть память; по Гегелю, она имеет определенное отношение к познанию, как деятельность «в своем внутреннем характере». Память находит готовые ответы на непрерывно растущее число возможных запросов из внешнего мира. Но она уже не дает нам представления о нашем прошлом, она его разыгрывает в образах – воспоминаниях.

Г. Башляр в работе «Поэтика пространства» фиксирует внимание на понятиях «память» и «пережитый опыт». Считается, что легко можно понять то, что человек пережил и ощутил сам. Но очень часто такое определение осознания лично пережитого имеет много значений, которые выражаются одним словом. Слово значительно усиливает опыт, который после анализа значительно обогащается. «Пережитое» выступает фактором воображаемого существования. Жизнь пропускает через себя «пережитое», отделяет от естественной жизни, и таким образом чувствительный и объективный мир остаются в стороне, а человек погружается в субъективность. А сам поэтический образ вырастает до эфемерного, те ощущения, которые появляются, не могут его удержать в чувствительном измерении, и мы не можем их воспринимать. Тогда Слово, поэтический образ помогают войти в другой мир, субъективный.

Понятие «пережитого» порождает понятия «прошлого и памяти». Г. Башляр подчеркивает, что «надо всегда выходить из прошлого и неустанно отходить от него» [1, с.43]. Для этого необходимо любить память и иметь богатое воображение. Именно эти противоположные потребности дают языку возможность полноценной жизни. Прежде

чем изучать образ, надо отыскать в реальности то, что могло бы послужить причиной воображения и перенести в собственный мир не сколько реально пережитых образов.

Федор Степун в статье «Иван Бунин» так говорит: «Тема памяти одна из самых глубоких тем мистической и религиозной литературы. Ее столь важная для проникновения в сущность искусства постановка невозможна без строгого разграничения памяти и воспоминаний. <...> Сущность памяти <...> в спасении образов жизни от власти времени. Не сбереженное памятью прошлое проходит во времени, сбереженное обретает вечную жизнь. В отличие от воспоминаний, всегда стремящихся «вернуть невозвратное», память никогда не спорит со временем, потому что она над ним властвует. Для нее, в последней ее глубине, не важно, умирает ли нечто во времени или нет, потому что в ней все восстает из мертвых. Возвышаясь над временем, она естественно возвышается и над всеми измерениями его, над прошлым, настоящим и будущим, почему в ней и легко совмещаются несовместимые во времени явления. Память-это тишина и мир» [6, с.101].

У Степуна воодушевляющая власть памяти над временем изымает память из времени, тем самым лишая память процессуальности. Процессуальность оставлена на долю воспоминания, память же истолкована как нечто пребывающее. Мы же будем отождествлять память с воспоминанием, подчеркивая, что не только воспоминание, но и память может быть процессом, становлением, духовной активностью.

Память как образ внутреннего пространства представляет собой пространство, находящееся в постоянном движении, в поиске образов прошлого. Все, что происходит в жизни, оставляет след, который может сохраняться в течение длительного времени в коре головного мозга. В течение жизни таких следов накапливается великое множество, и можно предположить, что память является безграничным пространством. Только что-то находится на поверхности этого пространства, а что-то находится в глубине, но в любой момент может произойти воспроизведение этого следа.

Бунин много путешествовал, и во время своих поездок он часто вспоминал о прошлых временах и воспроизводил их в своих произведениях. Бунинские воспоминания о «временах прошедших» были непрерывным, значимым творческим процессом, с помощью которого он погружался в различные «прошлые», чтобы привнести в настоящее тепло и целостность. Опираясь на память, Бунин мог перенестись в любой отрезок прошлого и пройти очень долгий путь существований, ощутив себя в том или ином образе. В бунинском понимании память была даром, объединяющим душу и тело, призмой, преломляющей его переживания по поводу самого себя и окружающего, и поддержкой в минуты горя и боли.

В дневнике в 1917 году Бунин написал «Чем я живу? Все вспоминаю, вспоминаю». По мнению Бунина, человек в определенном смысле не властен над своей памятью. «Ничто не определяет нас так, как род нашей памяти», – написал он. В этом признании высшей роли, отведенной памяти, есть косвенное указание на то, что не человек владеет своей памятью и определяет ее содержание, а, наоборот, память (врожденный род, или тип памяти, врожденная склонность души) определяет состав человеческой личности. «Мы ведь помним только то, что хочет помнить наша душа в соответствии со своими особенностями и в меру своих сил», – сказано в рукописи «Жизни Арсеньева». И именно память, по Бунину, может служить критерием смысла и ценности прожитой человеческой жизни. Ибо не все, что кажется важным для человека в каждый отдельный момент настоящего, окажется сохраненным памятью: она отбракует многое, а многое, казавшееся незначительным, сохранит.

Избирательная работа памяти подвижна своей собственной логикой. Ценным для нее может оказаться то, что представляется лишним какого бы то ни было интереса.

Образ памяти запечатлен как в поэтических, так и в прозаических произведениях И.А. Бунина. В разные периоды жизни Бунин в стихотворениях воспроизводил картины прошлого опыта. Так, в стихотворении «В степи» [3, с.23] его память хранит счастье и былые дни «Мне вспоминается былое счастье,

Былые дни... Но мне не жаль былого:
Я не грущу, как прежде, о былом, -
Оно живет в моем безмолвном сердце».

Безграничность памяти подчеркивают строчки стихотворения «Спокойный взор, подобный лани» [3, с.53]

«А будут дни – угаснет и печаль,
И засинеет сон воспоминанья,
Где нет уже ни счастья, ни страданья
А только всепрощающая даль».

Воспоминания приравниваются к слову «даль», которая находится во внешнем пространстве, не имеет ни начала, ни конца, т. е. память связывается с внешним пространством и безграничностью.

Память – это пространство, где реализуется синхронное существование прошлого и настоящего.

В стихотворении «Гробница Сафии» [3, с.86] Бунин указывает время хранения памяти о Сафии

«Пять веков бессмертна и нетленна
На Востоке память о тебе»

Эта память живет в веках, и будет жить вечно.

В стихотворении «Могила в скале» время хранения памяти увеличивается по сравнению с предыдущим стихотворением

«Я в могиле
Дышал теплом сухих камней. Они
Сокрытое пять тысяч лет хранили».

Бунин, ведомый памятью, проникал в образы, рисуемого им прошлого, и память хранила созданные образы.

«И на пять тысяч лет
Умножил жизнь, мне данную судьбой».

В пространстве памяти хранятся образы, созданные воображением. Воображение занимает также пространство. Следовательно, и память, и воображение сами по себе безграничны, безмерны. Но в то же время они занимают какое-то пространство, граничат друг с другом. Эта граница не видима, но так как память и воображение находятся в постоянной взаимосвязи, то происходит стирание этих границ.

Память слов, цифр, имен и событий составляет внешнюю память; память внутренняя – это разумное понимание смысловых связей запоминания. В стихотворении «Памяти» [3, с.118] осуществляется связь пространства памяти с внешним миром. Когда человек умирает «кресты хранят лишь прах», а в памяти людей остается только мысль об этом человеке. Крест недолговечен, а мысль – навсегда «Теперь ты мысль. Ты вечен». Внутренняя и внешняя память сочетаются в единый образ и объединяются с вечностью.

Таким образом, рассмотрев образ памяти в поэтических произведениях И.А. Бунина, мы видим, что память – это внутреннее пространство, характеризующееся безграничностью, безмерностью, связью со временем, воображением и вечностью.

Рассмотрим образ памяти в прозаических произведениях И.А. Бунина.

Великая сила памяти была описана Буниным в рассказе «Ночь» [4, с.208]. На вопрос «Что было во мне?» Бунин отвечает «Какие-то мысли (или подобие мыслей) об окружающем и желание зачем-то запомнить, сохранить, удержать в себе это окружающее». Память – внутреннее пространство, которое хранит образы внешнего пространства, т.е. происходит взаимодействие двух пространств.

Говоря о памяти, Бунин воспроизводит слова Будды «Я помню, что когда-то, мириады лет тому назад, я был козленком». И я сам испытал подобное (как раз в стране того, кто сказал это, в индийских тропиках): испытал ужас ощущения, что я уже был когда-то тут, в этом райском тепле». Бунин опирается на память как на проводника, который позволяет жить в разных веках и странах. Сверхъестественная сила памяти позволяет преодолевать пространственные, временные и природные границы. Поэтому Бунин, ведомый памятью, мог пройти «очень долгий путь существований» и представить себе «особенно полный образ своего дикого пращура со

всей свежестью его ощущений, со всей образностью его мышления и с его огромной подсознательностью» [5, с.302]. При этом писатель не забывает о том, что «каждые семь лет человек перерождается, то есть незаметно умирает, незаметно возрождаясь». Таким образом, Бунин считает, что уже умер многократно, но остался тем же человеком, только «весь полон своим прошлым» и объединяет прошлое с настоящим – память.

Чувство прежнего существования Бунин называет «темной памятью». В своих «Записях» он говорит о том, что люди «известного возраста помнят далекое и почти не помнят недавнего. Но это не слабость, это значит, что недавнее еще недостойно памяти – еще не преображено, не облачено в некую легендарную поэзию. Поэтому-то и для творчества нужно только отжившее, прошлое», т.е. только по истечению времени появляется память о том или ином событии. Но большой промежуток времени «две, три тысячи лет – это уже простор, освобождение от времени» [6, с.365]. Освобождение от времени ведет к вечной памяти «Венец каждой человеческой жизни есть память о ней, – высшее, что обещают человеку над его гробом, это память вечную».

В рассказе «Роза Иерихона» [4, с.5] Бунин не говорит о вечной памяти, но она подразумевается. Неслучайно Роза Иерихона растет в Палестине – Святой Земле, где был распят и воскрес Иисус Христос, «смертию смерть поправ». Значит, «нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!» Память, объединяя душу и любовь, образует такое пространство, которое, взаимодействуя с внешним миром, приводит к вечной памяти.

В рассказе «Богиня разума» [4, с.68] Бунин, находясь в Париже в 20 веке, переносится в далекий 1793 год, в Париж «я добросовестно постарался вспомнить возможно подробнее и представить 10 ноября 1793 года». Происходит соединение разных временных отрезков, благодаря свойствам памяти и воображения.

Надо отметить, что Бунин связывает память с мыслью. В дневниковой записи от 30 апреля 1940 Бунин пишет: «Было и у меня когда-то детство, первые дни моей жизни на земле! Просто не верится! Теперь только *мысль*, что они были». Память он приравнивает мысли. Мысль и воспоминание, по Бунину, появляются «вдруг». Значит и память рождается как мимолетная мысль.

В «Записях» в 1930 году Бунин написал: «Что вообще остается в человеке от целой прожитой жизни? Только *мысль*, только знание, что вот было тогда-то то-то и то-то, да некоторые разрозненные видения, некоторые чувства». Для окружающих остается мысль, а память находится во внутреннем пространстве человека, т.е. мысль выходит за пределы памяти во внешнее пространство.

Необходимо сказать несколько слов о романе «Жизнь Арсеньева» так как это роман-воспоминание. Неслучайно слово «помню» встречается на его страницах около сорока раз. Столь же частотное использует автор такие слова, как «память, воспоминание, запоминание», что позволяет соединить воедино два временных плана – прошлое и настоящее повествователя. Память связана со временем, а процесс воспоминания составил важнейшую компоненту работы Бунина над этим произведением. Построение романа в форме воспоминаний, основанных на действительных событиях и фактах, было связано с задачей, поставленной перед памятью: найти то главное, что было в жизни автобиографического героя. Но это была только предварительная и самая общая задача. Быть может, еще важнее для Бунина постепенно становилось стремление раскрыть специфику того «рода памяти», каким наделен герой.

В самом общем смысле строение романа определяется двумя компонентами. Первый из них – воспоминания как таковые. Второй – духовная работа над материалом воспоминаний. Событийная сторона романа, будучи определена биографией писателя, не требовала от автора значительных усилий. Память хранила факты, и они легко облекались в повествовательное слово. «Муки слова» возникали по преимуществу там, где писатель искал поэтическую форму, способную передать результаты духовной работы, возбуждаемой процессом воспоминаний. Еще точнее было бы сказать, что его категорически не удовлетворяло именно прямое выражение ее «результатов».

Таким образом, проанализировав поэтические и прозаические произведения И.А. Бунина, мы видим, что память представляет собой пространство, имеющее способность к накоплению образов внешнего мира, безграничное по вместимости этих образов. Ведущую роль в поиске образов в пространстве памяти осуществляет воспоминание.

В воспоминаниях модифицируется действительность. Ее преобразование в акте воспоминания сходствует с преобразованием действительности в акте художественного творчества. Поэтому для Бунина грань между личными воспоминаниями и культурой, накопленной человечеством, становится зыбкой, почти неопределимой.

Слои памяти у Бунина составляют нечто вроде спирали, где предыдущее воспоминание может быть воспроизведено на одном из последующих витков памяти, и тогда возникает новое его качество, по-иному освещается прошедшее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Фрагменты поэтики огня. – Харьков, 2004.
2. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1967. – Т.5.

3. Бунин І.А. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1988. – Т.1.
4. Бунин І.А. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1988. – Т.3.
5. Гегель Г.В.Ф. Енциклопедія філософських наук.: В 3т. Т. 3.
6. Степун Ф. Иван Бунин. Встречи. 1986.

АНОТАЦІЯ

У цій роботі розглядається пам'ять як «внутрішній простір», вивчається її структура, якісні характеристики пам'яті. Дана робота підтвердила гіпотезу про механізм дії пам'яті, що обумовлений самою природою мислення. Наявність пам'яті дозволяє говорити про її вплив на світогляд письменника, про специфіку побудови нових образів.

SUMMARY

In this work the author consider memory as inner space and studies its structure and qualitative characteristics. This work confirmed the hypothesis about the memory functioning mechanism, which is conditioned by the nature of imagination world. The presence of memory makes it possible to speak about its influence on writer's world outlook and about the specificity of a new image formation.

*Г.Ю. Шелест
(Маріуполь)*

УДК 821.161.2 (09)

ПОСТАТЬ АРТИМА ХОМИКА НА ТЛІ СВОЄЇ ДОБИ

Характерною особливістю українського літературного процесу кінця XIX – початку XX ст. є бурхливий розвиток прози, особливо малих її жанрів. На зламі століть одночасно зустрілися представники кількох письменницьких поколінь. Ще продовжувала виступати з оповіданнями Марко Вовчок, протягом цього періоду не залишали літературної творчості І.С. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко, Б. Грінченко. На цей же час припадає розквіт таланту О. Кобилянської, М. Коцюбинського. Стає відомою широкому загалові читачів плеяда письменників-“покутян”.

Проте в українській прозі так званої “переджовтневої доби” також заявили про себе прозаїки, творчість яких була позначена модерністськими течіями. Це М. Яцків, Г. Хоткевич, А. Крушельницький, Б. Лепкий, О. Плюш, А. Хомик.

Зіткнення таких неоднакових художньо-естетичних систем висунуло на перший план проблему традицій і новаторства в літературно-мистецькому процесі кінця XIX – початку XX століття.

Ускладнення у вирішенні багатьох питань цієї проблеми були зумовлені суперечностями й нерозробленістю теоретичних принципів. Але, не дивлячись ні на що, модернізм на початку XX століття існував, хоча проблеми модернізму ще не ставали предметом ретельного дослідження.

Г. Грабович висловив думку, що український модернізм насправді представлений більшою кількістю авторів, ніж ми звикли бачити.

На літературному небосхилі України спалахують сьогодні імена так званих “другорядних” і напівзабутих письменників, і їхня творчість теж причетна до історії України, літератури. Настав час повернення імен цих митців до читачького загалу. До кагорти таких авторів належить західноукраїнський письменник, журналіст, педагог Артим Хомик, ім'я якого невідоме широкому колові читачів, а ще у 2001 році ми мали б відзначити 120-річний ювілей письменника.

А.Я. Хомик (псевдоніми і криптоніми: А.Х.; Жабченко А.; Яковенко) – був оригінальним письменником-новелістом. Він створив новий різновид новели – нарис-замальовку з сильним викривальним пафосом, але його творчість деяким чином випала з поля зору критиків та істориків літератури.

Трагічна доля цієї людини. За життя не була видана збірка його творів. Твори друкувалися в тогочасній періодичній пресі. Жив самотньо, передчасно помер на чужині у далекому Відні, ледве переступивши поріг свого 40-річчя. Дуже скупі біографічні відомості: народився на Західній Україні у м. Бережани 1881 року. Навчався у Бережанській гімназії, потім у Львівському університеті, де отримав спеціальність учителя середніх шкіл. З 1906 року – професор Бережанської, пізніше – Городенківської гімназії. Автор підручника з географії України (серія “Шкільна секція”), який декілька разів перевидавався з доповненнями.

Влітку 1914 року А. Хомик поїхав у мандрівку по Україні. Але повернутися додому в Галичину не зміг, тому що почалася війна і царський уряд віддав розпорядження: всіх підданих воюючих держав висилати до Сибіру. А. Хомик поїхав до Києва, переночував у редакції журналу “Українська хата” і повернувся до М. Шаповала (С.Сріблянського). А в Києві у редакції був трус, шукали якогось “австрійця”, але П.О. Богацький (один із редакторів журналу) відмовився назвати ім'я галицького мандрівника. Сам А. Хомик уже перебував у лісі на межі Чернігівщини та Орловщини. Тут його заарештували і повезли в м. Севськ. М. Шаповалов домовився зі справником, що А. Хомик – важкохворий, а до того ж слов'ян і малорос з Галичини, професор гімназії, військовій службі не підлягає, Росії не ворожить, а Австрії не симпатизує, тому знайомі можуть узяти його на поруки. Там, під Севськом, А. Хомик прожив до 1917 року. Перебуваючи у лісі,

працював спочатку “лісовим практикантом”, а потім помічником лісничого. Дуже любив спілкуватися з простими людьми, та й незабаром увесь повіт знав, що в Хіпельських лісах живе “Австрієць”, й сам А. Хомик з вдячністю згадував справника А. Четиркіна і говорив, що в Австрії таких нема. Обов’язки помічника лісничого виконував добросовісно: доглядав за будівництвом залізниці в лісах, за посадкою лісу, працював у конторі. Також писав листи селянам до їхніх близьких, які перебували у полоні.

У 1917 році, у перші дні революції, самовільно приїхав до Києва, де пробув до 1919 року. Працював у редакціях часописів “Відродження”. Наприкінці 1918 року під час українського повстання був заарештований гетьманами і засуджений до розстрілу, але щасливий випадок – визволення – врятував його. Як журналіст і знавець мов, був призначений кореспондентом до дипломатичної української місії в Парижі, але не доїхав, залишився у Відні. Відчував себе на чужині дуже самотнім, сумував за Батьківщиною. У Відні працював у журналі “Воля”, друкував статті. Помер у 1921 році у лікарні.

Уже перші спроби комплексного та уважного підходу до прозової спадщини Артима Хомика, розгляд її жанрової та стильової системи, особливостей художнього мислення, способів вираження, аналіз проблематики показують, що гострота викриття, філософська заглибленість думки, філософський підтекст творів А. Хомика – це насправді притаманна прозаїкові своєрідна манера письма.

А.Я. Хомик прийшов в українську літературу як письменник-новеліст. Хоча його літературна спадщина не обчислюється томами, але вражає своєю новизною та далекоглядністю. Писати почав ще в студентські роки. Цикл “Всесильний долар”, який був написаний саме тоді, складається з 12 нарисів-замальовок, у яких молодий автор подає картини зародження капіталізму, викриває цю облудну капіталістичну систему.

Відкривається цикл нарисом “Капіталізм”. Капіталізм, наче міфічний Кронос, народившись, пожер своїх батьків і проголосив себе богом. А люди повірили, бо їм потрібно в щось вірити, плекати надії на краще життя. Капіталізм прийшов на землю з потоками крові, поту і сліз, а народившись, полигав у своє нутро добро, і красу, і правду, і надію.

“А він ріс і ріс...”

Огорнув усю землю, повітря і воду, неначе обручем, своїм могутнім раменем...

Хто це ?..

Почварна, страшна і дивоглядна личина.

Органи її – безоглядність, брутальність і цинізм; органи травлення – хапливість і захланність” [3, с.23-24].

Ця вступна новела є заспівом до всього циклу. Викриттю хижачької сутності капіталізму присвячений цикл оповідань “Всесильний долар” та “На бойовищі життя (Уривки з листів до приятеля)”.

До речі, Г. Хоткевич вважав твори А. Хомика перекладами з якоїсь західноєвропейської літератури і запропонував автору написати твір на задану тему [4].

А. Хомик не тільки написав такий твір, а й розробив тему оригінальніше, ніж пропонував Г. Хоткевич. Так вийшло з-під пера галицького письменника сатиричне оповідання “Безсмертність”, в основу сюжету якого покладено голосну тоді справу Мирослава Січинського (український студент убив галицького намісника графа Анджея Потоцького) [2], довівши тим самим, що в українську літературу прийшов самобутній письменник.

Формування особистості й письменницької індивідуальності Артима Хомика припадає на початок ХХ століття.

В Україні то був час зрослого почуття відповідальності у творчій та науковій інтелігенції, кращі представники якої вже усвідомили, що існує невідповідність між вкрай убогими умовами життя людини і її високим покликанням.

А. Хомик – талановитий, непересічний письменник, публіцист, літературний критик, а передусім – національно свідомий українець. Був таким громадянином, що від початків своєї творчої праці до останнього свого подиху слухав одного наказу: служити своєму народові.

Його різнобічний талант проявився у царині публіцистичних писань. Митець залишив по собі ще й багато статей різних напрямків, які друкувалися у тогочасній періодиці. На жаль, і публіцистична спадщина А. Хомика теж мало привертала до себе увагу дослідників і її не можна назвати вивченою. У письменника зустрічаються майже всі жанри публіцистики (проблемні, полемічні, критичні статті, листи...), які відображають не тільки духовний світ автора, а й суспільно-політичні проблеми того часу.

А. Хомик уособлює собою новий тип українця-патріота, інтелігента, який сформувався у Галичині кінця ХІХ-початку ХХ ст., життєвим кредо стали слова І. Франка: “... за долю мільонів мусиш дати ти одвіт.”

А. Хомик належить до тих українських діячів, які віддали свої сили утвердженню української національної ідеї. Тому вивчення впливу А. Хомика на національне самоусвідомлення широких мас українського суспільства, осмислення його місця в національно-духовній історії України є актуальним.

Вивчення публіцистичного доробку А. Хомика неможливе без аналізу подій та історичних фактів, що передували виходові письменника на арену національно-політичної думки України, зокрема Галичини. Більше як за чверть століття до народження А. Хомика “весна народів” принесла Австро-Угорській імперії, в тому числі і галичанам, відміну кріпацтва та певні політичні права (свободу слова, зборів, друку). Зростає роль українців у політичному житті держави. Демократичні

реформи, проведені урядом, піднесли статус греко-католицької церкви, яка взяла на себе роль української національної церкви.

Поступово на західноукраїнських землях створюється національно свідомо українська інтелігенція, яку очолювали священники, ядром нації стали освічені й патріотично налаштовані люди, які в основному займали одну з чотирьох посад: священника, юриста, вчителя або лікаря.

У Галичині, яка залишалась економічного відсталим аграрним краєм, за активної сподвижницької діяльності інтелігентів швидко зросла мережа кооперативів, кредитних спілок, відкривались народні дома, хати-читальні, тощо. Це привело до зростання почуття людської й національної гідності серед значного прошарку українців Східної Галичини. Політичному розвитку сприяло й те, що Конституційний устрій Австрійської монархії давав змогу українцям користуватись певними громадянськими правами – видавати книжки, утворювати різноманітні товариства. Відкрите політичне життя забезпечувало “вишкіл провідників, які набували майстерності, в організаційних справах і парламентських процедурах” [2, с.256].

Тоді в колах наддніпрянської та галицької інтелігенції визріла думка про Галичину, яка мала відіграти у визвольному русі визначну роль для всієї України. І так сталося. Наприкінці ХІХ-початку ХХ ст. центром культурного, духовного і політичного розвитку українського народу, центром національного руху стає Галичина.

Творчість А. Хомика в українській літературі стоїть особно, його стиль ні на який інший не схожий, мова своєрідна, можна сказати, вишукана і трохи книжна. Надійшов час пильно вивчити його творчість, збагнути поезику письменника, тобто ввести його творчість у живий актив української літератури, бо він заслужив в українському літературному пантеоні на своє місце.

Постать Артима Хомика, без сумніву, займає належне місце в українському літературному процесі початку ХХ століття. Його твори знаходимо на сторінках “Літературно-наукового вісника”, “Української хати”, часопису “Відродження”, газети “Діло”.

Говорячи про постать Артима Хомика в українському літературному процесі, потрібно докладніше зупинитися на його часові, його місці у тогочасному українському духовному просторі.

Специфіка того часу полягає насамперед у тому, що це доба глобальних історичних катаклізмів і рішучих змін в діючих ділянках людського життя, доба політичного переділу світу, виникнення нових державних утворень, економічних потрясінь. Процеси ці беруть свої початки ще в останніх десятиліттях ХХ століття.

В українській культурі, і літературі зокрема, початки оновлення було покладено у перші роки ХХ століття, коли в Австро-Угорській і Східній Україні виникли певні зміни у світоглядно-естетичній орієнтації,

пов'язані із загальноєвропейськими художньо-мистецькими явищами.

Вивчення художнього доробку Артіма Хомика неможливе без аналізу подій та історичних фактів, що передували виходові письменника на арену національно-політичної думки України, зокрема Галичини, де він був досить-таки відомим на той час представником еліти української нації.

Кінець XIX – початок XX століття займає особливе місце в історії України, у тому числі й в історії української культури. Це був період, коли в заключну стадію вступає процес формування української нації, що в свою чергу вело до росту національної самосвідомості українського народу. У цьому процесі величезна роль належала українській культурі, в тому числі українській літературі, на яку впливали процеси, що відбувалися та розвивалися у суспільстві як у соціально-економічній, так і політичній галузі. У свою чергу українська література, як і українська культура, впливала на суспільно-політичну ситуацію загалом.

Якщо розглядати цей період з позиції розвитку культури, то це був також особливий період. Українська культура й особливо література продовжувала традиції та служила єдиним засобом і формою прояву національної самосвідомості.

З іншого боку література цього періоду розвивалася під впливом тієї політичної ситуації, що склалась в обох частинах України, а також тих тенденцій, які характеризували загалом світовий культурний процес.

Так, ідеї модернізму, які широко охопили західноєвропейську культуру, проявилися і в розвитку української культури.

На кінець XIX – початок XX століття саме у Галичині зібрався цвіт творчої української інтелігенції – письменники, поети, художники, представники науки. Тут є можливість вільно говорити і друкувати свої твори рідною мовою, у той час як на Східній Україні такої можливості не було. У цих умовах Галичина стає Меккою для української творчої інтелігенції.

Як уже зазначалося, це був період бурхливого розвитку формування української інтелігенції, яка перетворюється в еліту українського суспільства, формуючи його атмосферу, суспільну думку, ставши каталізатором визвольних революційних ідей та двигуном національного визволення як у Західній, так і у Східній Україні.

Артим Хомик жив і творив на зламі століть. І ті надзвичайні суспільно-політичні події, що відбувалися, не могли не знайти відбитку в його творчості.

А.Хомик мріяв про той час, коли прийде демократія, великого значення надавав національно-визвольному руху, вірив у інтернаціональну справедливість, проте різко виступав проти будь-якого гноблення.

Отже, потребою сьогодення є повернути читачам забуте ім'я того, хто працював в українському письменстві, служив йому, хто залишив нам неординарність свого художнього мислення та філософський зміст своїх творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грицак Я. Нарис історії України. – Київ: Генеза, 1996. – 256с.
2. Лисяк-Рудницький І. Історичні есі.: В 2 т. – Т.1. – К., 1994. – 477с.
3. Хомик А. Всесильний долар і інші новелі. – Київ – Відень – Львів: Чайка. – С.23-24.
4. Хоткевич Г. Камні отметаєміє. – Українська хата. – 1909. – №10. – С. 534.

АННОТАЦІЯ

В статье рассматривается малоизвестная фигура западноукраинского писателя, журналиста, педагога А. Хомика в контексте развития украинской литературы начала XX века. Акцентируется внимание на проблематике новелл, которые вошли в сборник “Всесильный доллар”, на особенности художественного мышления писателя, философском подтексте произведений, своеобразной манере письма, а также анализируются те события и исторические факты, что предшествовали выходу А. Хомика на литературную арену.

SUMMARY

In the article the figure of Artim Khomyk, an unknown western Ukrainian writer, journalist and teacher is considered. This is done in the context of the development of the Ukrainian literature at the beginning of the 20th century. Attention is paid to the subject matter of short stories that were included into “Omnipotent dollar” anthology, as well as to peculiarities the author’s artistic way of thinking, philosophical implication of works and his original manner of writing. Events and historical facts are analysed that proceeded A. Khomyk’s appearance on a literary arena.

О.Б. Каневская
(Кривой Рог)

УДК 801.73 + 882: 82-31

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ПОРТРЕТА В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «КОРОЛЬ. ДАМА. ВАЛЕТ»

Как известно, под стилем писателя обычно понимается “система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения” [1, с.32]. В этой системе все содержательно и стилистически функционально, так как элементы этой системы способствуют наиболее эффективному изображению действительности в свете этических и эстетических взглядов автора.

В данной статье главной целью является выяснение стилистической роли портретов в романе В. Набокова “Король. Дама. Валет” (1928).

Структура содержания этого романа передается не отдельными изобразительно-выразительными средствами и приемами, а разнообразным и одновременным их употреблением, образующим целые стилистические совокупности. В. Набоков нередко прибегает к сосредоточению в том или ином месте произведения “ансамбля” стилистических приемов, находящихся в сложном взаимодействии друг с другом. Основными составляющими в этом взаимодействии являются цветообозначения, метафоры, сравнения, антитезы, различные виды повторов, градация, параллелизм, инверсия. Эти образные средства и приемы не только взаимодействуют друг с другом, развивая ту же тему, но и оттеняют и обогащают друг друга. По словам А.Ф. Лосева, “всякий прерывный элемент в языке существует не сам по себе, но как принцип семантического становления, как динамическая заряженность для той или иной области окружающего его контекста” [2, с.455]. Взаимодействие изобразительных средств в романе (точнее – конвергенция) представляет собой динамическое единство, которое ощущается в живом движении контекста. Очень часто начинается оно с контраста, являющегося стилистическим стимулом. Такой контраст возникает у В. Набокова в описании предметов быта, природы, явлений и усиливается метафорами, сравнениями, углубляя психологичность повествования. Например: *Это был вагон **второго класса**, а **второй класс** был для Франца чем-то непозволительно-привлекательным, немного греховным, пожалуй, – как рюмка белого юрасо, как трехминутная поездка в таксомоторе, как тот огромный помпидус, похожий на желтый череп, который он как-то купил по дороге в школу. О первом классе нельзя было мечтать вовсе: бархатные покои, где сидят дипломаты в дорожных кепках и почти не-*

земные актрисы!.. Но вот **второй**... во **второй**... ежели набраться смелости... Покойный отец (нотариус и филателист) ездил, говорят, – давно, до войны, – **вторым классом**. И все-таки Франц не решался, – замирал в начале прохода... [3, с.118]. Лексический повтор *второй класс* усиливает сомнения героя и его желание поменять вагон, а в общем контексте произведения – и жизнь. Выход из третьего класса (*У Франца дрожь прошла между лопаток, и во рту появилось страшное ощущение: неотвязно мерзкая влажность неба, отвратительно жив толстый, пупырчатый язык. Память стала паноптикумом, и он знал, знал, что там, где-то в глубине, – камера ужасов* [3, с.117]) – это путь от *грязноватой, прыщеватой жизни* туда, где, наверняка, лучше и чище. А первый класс – это что-то запредельное, мечта, которая пока не осуществима. Прямое описание вагона постоянно прерывается сравнениями, которые вводятся в текст с помощью слов *как, похожий*. Привлекательность, притягательность и даже греховность *второго класса* сравнивается с предметами, олицетворяющими для героя роскошную жизнь, – *рюмкой белого юрасо, поездкой в таксомоторе, огромным помплимусом, похожим на желтый череп*. Интересно, что *помплимус* (вид цитрусовых, плоды сферические или грушевидные, различной окраски – от лимонной до красновато-оранжевой), с его горьковатым вкусом, своеобразной формой и окраской, символически связывался Набоковым с темами познания, поэзии, смерти, что в данном контексте подчеркивается сравнением *похожий на желтый череп*. Ср. также стихотворение Набокова-Сирина “Помплимусу”: *Но ты один достоин жажды Музы, / Когда она спускается с вершин*.

Раздраженно-взволнованное состояние Франца подчеркнуто точными лексическими повторами, градационным размещением понятий одной семантической сферы (*непозволительно привлекательный, немного греховный, с привкусом пряного мотовства*), напряженной ритмической организацией фразы, введением внутреннего монолога с присущей ему прерывистостью и экспрессивностью. Важную роль играют эпитеты (*пряное мотовство, огромный помплимус, почти неземные актрисы*), способствующие созданию эмоциональности и экспрессивности данного отрывка.

Стиль каждого большого художника – нечто единое целое, законченная система, где нет ничего случайного, лишнего, где даже одиочная деталь, например, упоминание о мистерии, или, наоборот, многократные повторы описания внешности главных героев повествования, имеют огромное значение для раскрытия этико-эстетической проблематики романа.

Остановимся на этом подробнее. Большое символическое значение для данного романа, в частности, и для всего творчества Владимира Набокова вообще играют фигуры актеров, сцены мистерии. *Пере-*

ход из третьего класса, где тихо торжествовало чудовище, сюда, в солнечное купе, представился ему, как переход из мерзостного ада, через пургаторий площадок и коридоров, в подлинный рай. Старичок кондуктор, давеча пробивший ему билет и сразу исчезнувший, был, казалось ему, убог и полновластен, как апостол Петр. Какая-то лубочно-благочестивая картина, испугавшая его в детстве, опять странно ожила. Он обратил кондукторский щелк в звук ключа, отпирающего райский замок. Так, в мистерии, по длинной сцене, разделенной на три части, восковый актер переходит из пасти дьявола в ликующий парадиз. И Франц, отталкивая навязчивую и чем-то жутковатую грезу, стал жадно подыскивать приметы человеческие, обиходные, чтобы прервать наслаждение [3, с.121].

Переход из одной фазы жизни героя в другую, имеющий для него судьбоносное значение, построен на антитезе: *третий класс – мерзостный ад* – противопоставлен *второму классу – солнечному купе*, который и является для героя *подлинным раем*. Это вполне реальное, можно сказать, бытовое передвижение героя по поезду окрашено эмоционально, что поддерживается метафорами (*тихо торжествовало чудовище*), сравнениями (*старичок кондуктор... был... убог и полновластен, как апостол Петр*), эпитетами (*лубочно-благочестивая картина* – сложное прилагательное – авторский окказионализм; *жутковатая греза*) и приобретает мистическое звучание. Книжная лексика, перемежающаяся с разговорной (*щелк, давеча*), лишь усиливает контраст между «вчера» и «сегодня», между прошлой жизнью героя и его решением начать жить по-новому. Лексика, характеризующая этот переход, носит отвлеченный, временами отвлеченно-книжный характер, активно используются лексемы, имеющие религиозный характер: *ад, рай, апостол Петр, мистерия, дьявол*. «Восковый актер» мистерий начинает важный для В. Набокова мотив человека-куклы, манекена, автомата, продолженный автором в других его романах. «Автоматизация» человека – частное проявление глобальной темы судьбы, рока, фатума. Отсюда и карточная символика, вынесенная в название романа: Валет – Франц, Дама – Марта, Король – Драйер. Неслучайным является также пародийное появление директора страхового общества «Фатум». Владимир Набоков в своих произведениях решает вопросы, связанные с роком и судьбой, а все сюжеты сводятся к выводу: попытки человека обрести свободу, самостоятельность напрасны и обречены на поражение, ибо все определено роком и таинственные его ходы в жизни человека предопределяют ее протекание. Обреченность, эфемерность, смертность феноменологического мира подчеркивается еще одной излюбленной писателем деталью – *облетевшей бабочкой* – естественной приметой набоковского пейзажа, воплощенной красоты: *И потом, откуда ни возьмись, скользнул над террасой вялый облетевший адмирал, опустился на край столика, рас-*

крыль бархатные крылья и медленно ими задвигал, как будто задышал. Малиновые полоски вылиняли, бахрома изорвалась, но он был еще так нежен, так наряжен [3, с. 141].

Все в стиле В. Набокова: и портрет, и пейзаж – подчиняется этико-эстетическим взглядам писателя, его мировосприятию.

В. Набоков – тонкий и глубокий мастер портрета. Писатель умело подобранными словами, удачными эпитетами и сравнениями лепит образ героя на протяжении всего повествования. Обратим внимание на то, как В. Набоков описывает героиню романа Марту: ... *в оранжевом пеньюаре, согнув голую, бархатно-белую шею, которую особенно оттеняла темнота ее волос, собранных сзади в низкий, толстый шиньон, сидела у зеркала Марта и розовой замшей терла ногти. В зеркале Драйер увидел ее гладкие виски, белый равнобедренный треугольник лба, напряженные брови...* [3, с. 137].

Уже из одного этого описания наружности Марты перед нами встает живая барыня – жена преуспевающего мужа, обеспеченная, холеная, знающая себе цену. Внешность героини, как и других действующих лиц романа, мы видим глазами героев, а не авторского «Я». Один и тот же человек, одна и та же внешность разными героями воспринимается и описывается по-разному. Драйер, муж героини, больше всего обращает свое внимание на улыбку Марты: ... *Марта теперь не жалела, что пошла. Цвет лица у нее как-то потеплел, прекрасные глаза были влажны, блестели свежо подмазанные губы; она улыбнулась, чуть обнажив резцы, и эта довольная, драгоценная улыбка медлила на ее лице несколько мгновений. Драйер глядел на жену, слегка прищурясь, наслаждаясь ее улыбкой, как неожиданным подарком, – но ни за что в мире он не показал бы этого. Когда улыбка исчезла, он отвернулся, подобно удовлетворенному зеваче, после того, как уличный торговец поднял и снова положил на возок нечаянно рассыпавшиеся апельсины* [3, с. 131].

Для Франца Марта вначале мадонна: *мадонообразный профиль* [3, с. 122]; *Марта в бесплотном сиянии его близорукости несколько не была похожа на вчерашнюю даму, которая позевывала, как тигрица. Зато мадонообразное в ее облике, примеченное им вчера в полудремоте и снова утраченное, – теперь проявилось вполне, как будто и было ее сущностью, ее душой, которая расцвела перед ним без примеси, без оболочки. Он не мог бы в точности сказать, – нравиться ли ему эта туманная дама: близорукость целомудренна* [3, с. 131].

Описательные эпитеты, используемые Владимиром Набоковым, работают на обстоятельную, детализированную характеристику внешности героини. Тем не менее портрет Марты импрессионистичен по своей сути: мы не знаем, какого цвета у нее глаза, рот, но автор постоянно подчеркивает *бархатно-белую шею, черные волосы, мадонооб-*

разный профиль. Ее красота волнует и завораживает. Но готовящееся ею преступление накладывает на ее внешность отпечаток, любовь Франца становится сетью, в которой он запутался, которая была так сладка и желанна, но которая может убить, уничтожить, растоптать. Отсюда неизбежно превращение мадонны в жабу: **Ее освещенное солнцем, гладкое лицо казалось шире, оттого что она кулаком уткнулась в подбородок. Углы ее влажных губ были опущены, глаза глядели вверх. В сознании у Франца кто-то совершенно посторонний мельком отметил, что она сейчас похожа на жабу. Но она двинула головой, – все стало душно, темно и неотразимо** [3, с.235]; *Он ощутил странную неловкость, беспричинное чувство, что вот этот проклятый счастливый иностранец, спешиющий к пляжу со своей загорелой, прелестной спутницей, знает про него решительно все, – быть может, насмешливо его жалеет, что вот, мол, юношу опутала, прилепила к себе стареющая женщина, – красивая, пожалуй, – а все-таки похожая на большую белую жабу* [3, с.269].

Душная неотразимость личности героини влечет юношу, но это чувство темно, поэтому неотразима развязка – смерть Марты – освобождение от Дамы Валета – Франца: *Франц бесшумно, не скрипнув ни одной ступенью, спустился по балконной лестнице... Приложив ладонь ко рту, чтобы как-нибудь удержать смех, душивший его, раздражающий ноздри, распирающий живот, он мимоходом приказал лакею принести в его номер ужин. Продолжая скрывать дрожащее лицо, поправляя танцующие очки, он поднялся к себе... Барышине в соседнем номере показалось спросонья, что рядом, за стеной, смеются и говорят все сразу, несколько подвыпивших людей* [3, с.280].

Для Франца смерть Марты – это избавление: *Он знал, что если Марта выживет, – он погиб. Вернется к ней прежняя сила, против которой он не может ничего, – и он погиб. И возможная смерть Марты представилась Францу с такой сладостной ясностью, что на мгновение он поверил, что Марта действительно умрет. И потом сразу, без перехода, он вообразил и другое, – долгое житье-бытье с нарумяненной, пучеглазой старухой, – неотвязный ежечасный страх* [3, с.277].

Контраст между чувством любви, которое Франц испытывал к Марте вначале и в конце разителен. В основе этого чувства лежит антитеза. Сперва: *Франц возмужал от любви. Эта любовь была чем-то вроде диплома, которым можно гордиться... Теплое текучее счастье* заполняло его всего, словно не кровью были налиты жилы, а вот этим счастьем, бьющимся в кисти, в виске, стучащим в грудь, выходящим из пальца рубиновой капелькой, если его уколёт случайная булавка... [3, с.178]. А потом: *Его томила огромная, оглушительная тоска. Хотелось ему лбом упасть на стол и там остаться навеки. Он чувствовал, что его мучат изошренно, безобразно мучат, выво-*

рачивают наизнанку, – и нет конца... нет конца... Такой тоски человек не выдерживает, что-то должно лопнуть, кости, наконец, хряснут. Он словно сейчас очнулся, как больной – на операционном столе, и почувствовал, что его режут [3, 266]. Цена любви высока, но ею не может стать смерть другого человека, ведь в конце концов такой стоимостью оплачивается не любовь, а мелкие меркантильные, материальные чувства и привязанности. Хочется кого-то любить, но совершенно не хочется жить скромно или даже бедно. Нужен достаток, дом, слуги и т.д. Но как получить все сразу? Убийством? Это разрушает образ мадонны – и она превращается в жабу.

Для Короля – Драйера – Марта остается совершенно другой, такой, какой он когда-то ее полюбил: *В темноте ночи, куда он глядел, было только одно: улыбка, – та улыбка, с которой она умерла, улыбка прекраснейшая, самая счастливая улыбка, которая когда-либо играла на ее лице, выдавливая две серповидные ямки и озаряя влажные губы. Красота уходит, красоте не успеваешь объяснить, как ее любишь, красоте нельзя удержать, и в этом единственная печаль мира. Но какая печаль! Не удержать этой скользящей, тающей красоты никакими молитвами, никакими заклинаниями, как нельзя удержать бледнеющую радугу или падучую звезду* [3, с.279].

Как же Набоков рисует героев-любowników: мужа – Короля и Франца – Валета? Кто они? Почему одного из них любят, а другого нет? Потому что Даме уже тридцать четыре года, а любви не было? Она вышла замуж за обеспеченного человека, думала его приручить, но ничего не получилось, и она пришла к выводу, что лучший муж – мертвый. Марта совершенно не знала Драйера, когда вышла за него: *Он был очень веселый, пел смешным голосом, подарил ей белку, от которой дурно пахло...* [3, с.155]; из которого она *по молодости лет, думала сделать дюжинного, солидного, послушного мужа. Через месяц... она убедилась, что ничего не выйдет* [3, с.235].

Драйер играет в свои таинственные игры, он волшебным образом разбогател, он вечно занят и вечно забавляется, ничего не воспринимает серьезно. Он ее антипод, хотя они оба «обаятельны». Она – *Дама – в черном костюме, в черной шапочке с маленькой бриллиантовой ласточкой, лицо серьезное, холодноватые глаза, легкая тень над губой и бархатно-белая шея в нежнейших поперечных бороздках на горле* [3, с.118]. Ее муж: *Удобно одетый, совершенно здоровый, с туманом легких мыслей в голове, с мягким ветерком во рту... складки мягкой материи на сгибах как-то соответствовали мягким складкам его щек, и очерку подстриженных усов, и вееркам морщинок... с чертиками в глазах* [3, с.119]; *В его глазах... стоял мальчишеский, озорной огонек, мягкие складки у губ двигались... одна бровь, желтая, шелковистая, была поднята выше другой* [3, с.119].

Драйер являється антиподом Марте не тільки во внешности, но и в привычках, чертах характера. Это подчеркивается В. Набоковым неоднократно: *Он [Драйер] перевернул страницу, и весь мир, жадно, как игривая собака, ожидавший это мгновение, метнулся к нему светлым прыжком... То же резвое сияние было для Марты просто вагонной духотой. ...Жизнь должна идти по плану, прямо и строго, без всяких оригинальных поворотов. Изящная книга хороша на столе в гостиной или на полке. В вагоне, для отвода скуки, можно читать какой-нибудь ерундовый журналичко. Но эдак вкушать и впивать... переводную новеллу, что ли, в дорогом переплете. – Человек, который называет себя коммерсантом, не должен, не может, не смеет так поступать* [3, с.120-121].

Франц – Валет внес в расчерченную и распланированную жизнь Марты что-то новое, желаемое, но тревожное: *Чуть ли не в первый раз она чувствовала нечто, не предвиденное ею, не входящее законным квадратом в паркетный узор обычной жизни. Таким образом из пустяка, из случайной встречи в глупейшем городке, выросло что-то облачное и непоправимое. Меж тем, не было на свете такого электрического пылесоса, который мог бы мгновенно вычистить все комнаты мозга. Смутное беспокойство ее ощущений, невозможность толково разобраться в том, почему же он ей пришелся по вкусу, – этот беспомощный, близорукий провинциал с прыщиками между бровей* [3, с.140]. Франца с его обожающими очками, долговязостью, нескладностью она видела заслуженным подарком: *Смутная обида ей шептала, что вот у ее сестры было уже три любовника, один за другим, а у молоденькой жены Вилли Грюна – два – и зараз. Меж тем ей шел тридцать пятый год. Пора, пора. Постепенно она получила мужа, прекрасную виллу, старинное серебро, автомобиль, – теперь очередной подарок – Франц. И все это было не совсем так просто, – какой-то был приبلудный ветерок, какая-то подозрительная нежность* [3, с.166]. Этот молодой человек становится для Дамы всем (именно в этом проявляется набоковское видение судьбы: случайная остановка в городишке > встреча с бедной родственницей > ее просьба пристроить сына > встреча в поезде попутчика > Франца, того самого бедного родственника, о котором просили позаботиться, > Франц – ее любовник): *Но странно: она никуда не могла направить мысль: улица Франца оканчивалась тупиком. Мысль попадала в этот тупик – неизменно. Нельзя было представить себе, что Франца нет, что кто-нибудь другой у нее на примете. И нынешний день и все будущие были пропитаны, окрашены, озарены – Францем* [3, с.183].

Излюбленный прием В. Набокова – лексические повторы разных видов, которые усиливают напряженность повествования, подчеркива-

ют основные черты героев, выделяют ключевые особенности внешности, что помогает более полно представить персонажей романа во всем объеме их внешней и внутренней сущности. Для образа Марты ключевыми являются такие повторяющиеся приметы, как: *бархатно-белая шея, голое лицо, живая улыбка, ночные туфельки с пуговчатыми помпончиками*. Образ Франца определяют лексические повторы: *забавный провинциальный племянник, беспомощная близорукость, приступы тошноты, слепые очки*. Драйер характеризуется эпитетом *мягкий* (*мягкие складки щек, мягкая одежда, мягко загудел телефон*), шумный, живой, веселый, поющий, с озорным огоньком в глазах – это тоже он. Драйер раздвоился в восприятии Марты и Франца: *В действительности вышло так, что Марта и он говорят о двух разных лицах: она – об оглушительно шумном, невыносимо живом, приглаживающем усы серебряной щеточкой и храпящем по ночам с торжествующей звучностью, а Франц – о бледном и плоском, которого можно сжечь, или разорвать на куски, или просто выбросить* [3, с.224].

Предельно живописен эпитет – поэтическое средство, часто встречающееся в набоковской прозе.

Цветовое определение приложимо, с точки зрения В. Набокова, не только к любому зримому предмету или явлению, но ко всему на свете, а тем более он уместен в описании внешности героев: *черная стрела часов, жемчужно-голые красавицы, мать... вся в коричневом, как плотный монашек, белый продавец слив и сосисок, розоватый туман осеннего утра, землянично-темный собор, поля в золотистых заплатах, белокурый юноша в коротких желтых штанах, крепкий... похожий на свой же туго набитый, словно высеченный из желтого камня мешок, она была сегодня в черном платье с тюлем, волосы ее, разделенные тончайшей бледной чертой пробора отливали эбеновым лоском, солнечный, оранжевый парк, светлоногая женщина, серое плечо Драйера, сизо-голубое шольское утро, на глянцевином, гладком асфальте были смутные, сливающиеся отражения, – красноватые, лиловатые, – будто затянутые плевой, которую там и сям дождевые лужи прорывали большими дырами, и в них-то сквозили подлинные краски, – малиновая диагональ, синий сегмент, – отдельные просветы в опрокинутый влажный мир, в головокружительную, геометрическую разноцветность*. Красочно описаны герои романа. Например: *В зеркале отразилась его [Драйера] широкая, светло-серая спина, теневые перехваты на сгибе рукава, желтые пряди приглаженных волос, или ...больше всего его [Франца] мучила ее голая, белая, будто нежно-зернистая шея и те пределы наготы, которые проводило то или иное платье. Был вечер, когда она собралась на бал, и он был поражен тем, что у нее под мышками бело, как у статуи*. Сравните с эпитетами-антонима-

ми, описуваними сон Франца: *Он спал с разинутым ртом, так что были на его бледном лице три дырки: две блестящих, – стекла очков, и одна черная – рот.*

Живопись В. Набокова не имеет ничего общего с плоским натурализмом, его краски изменчивы, импрессионистичны. Набоковский эпитет впитал в себя все мировосприятие писателя, восхищенное удивление красотой и изменчивостью мира, неповторимым разнообразием человеческих индивидуальностей. Писатель использует сложные прилагательные, многие из них окказиональны, в которых основную краску несет вторая часть, а первая усиливает, уточняет ее: *бархатисто-белая шея, жемчужно-голые красавицы, нежно-зернистая шея, землянично-темный собор* и т.д.

Любимые цвета писателя: *оранжевый, розовый, белый, черный, желтый* – окрашивают все произведение, делают его красочным, эмоциональным.

Активно используются В. Набоковым различные сравнения, вводимые в текст разнообразными способами (и с помощью слов *как, похожий, будто, словно*, и с помощью существительного в творительном падеже), нередко развернутые сравнения – уподобление человека животному, метафорического характера. Например: *...Пифке, приказчик-пловец, блестящие ракеты с янтарными струнами... – все это было поверхностно, проходило мимо, не задевало, не занимало, – как будто он был одной из тех молодцеватых фигур с восковыми лицами, в костюмах, выглаженных утюгом идеала... Как цветные, коммерческие объявления, которые, без музыки, долго мелькают перед началом оболстительного фильма, – все это было вполне необходимо и вполне незначительно* [3, с.165]; *Дымок, струей прозрачного молока, полз по цепкому ворсу* [3, с.168]; *Франц, как автомат, выбросил через стол руку* [3, с.153]; *Как то семья, которое факир зарывает в землю, чтобы истошным колдовством вытянуть из него дерево, просьба Марты скрыть от Драйера их невинное похождение... теперь, в присутствии Драйера, мгновенно и чудовищно разрослась, обратившись в тайну, которая странно связывала его с Мартой* [3, с.153]; *позевывала, как тигрица; ...был он в таком отделе, где не приходилось с булавками во рту хариусом виться вокруг беспокойного господина* [3, с.178]; *Мир, как собака, стоит – служит, чтобы только поиграли с ним* [3, с.223] и т.д.

Метафоричность пронизывает все произведение. Она органична здесь, так, как все стихии природы, вокзал, город, люди, дома – все вокруг воспринимаются Францем как дружественные или грозные силы, сквозь призму какого-то сна или бреда. Так, например: *...она так прекрасно улыбнулась, так жарко блеснули ее губы, что в душе у Драйера какая-то огромная веселая толпа оглушительно зару-*

коплекскала [3, с.153]; *...прилавок был немой клавиатурой, на которой Франц репетировал счастье* [3, с.178]; *Погодя, она осторожно взяла со стола часы и посмотрела на фосфористые стрелки и цифры, – скелет времени* [3, с.257].

Целостность художественных образов создается единством лексики и речевого строя. Портреты героев даны в движении, они не статичны, а динамичны, хотя всегда наделены какой-то одной особенной чертой, связывающей их между собой. Сравним, например, изменения, которые происходят во внешности Франца: *Он ослеплен и смущен, он такой молоденький, – подумала она с презрением и нежностью. – Теплый податливый воск, из которого можно сделать все, что захочется* [3, с.164]. А далее: *Прыщики на переносице сперва были запудрены, потом прошли вовсе. Выжаты были мельчайшие угри, дружно жившие по бокам носа, близ угловатых его ноздрей... Вообще, он сошел бы за приличнейшего, обыкновеннейшего приказчика, если бы вот не эта чуть хищная угловатость ноздрей, да какая-то странная слабость в очертаниях губ, как будто он запыхался, да глаза за стеклами очков, – беспокойные глаза, нечистого цвета, со всегда воспаленными жилками на белках* [3, с.164]. И как финал: *Его глаза за стеклами очков были совершенно покорны... Внешне он очень изменился за эти последние месяцы, потощал, побледнел; душа в нем осипла; какая-то слабость была во всех его движениях, – как будто он существовал только потому, что существовать принято, но делал это нехотя, был бы рад всякую минуту вернуться в сонное оцепенение. Ход его дня был машинный. Утренний толчок будильника был как монета, падающая в автомат*” [3, с.237].

Покорные губы и близорукие прикосновения стали тем сильнодействующим средством, без которого Марта уже не могла существовать, – она вылепила из воска то, что хотела, – но эти черты характера, значение которых постоянно усиливается лексическими повторами, сравнениями, эпитетами, метафорами, разрушают героя, становятся для него губительными. Неслучайно в таком контексте первоначальное видение спящего героя, как *мертвеца в очках*. Семантико-стилистические акценты поддерживаются синтактико-ритмическими: однородными членами предложений, инверсией, сменой ритма, сравнительными оборотами и т.п.

Но ледяная тень тяготела над Францем... Она же принимала его бледность за тот пронзительный недуг, которым сама болела, за белый жар неотвязной мысли [3, с.238]. И этим мертвецам противопоставлен Драйер, *живой, невозможно живой*. Антитеза усиливает значимость контрастных характеристик героев: *ледяная лень* и *жизнь в Драйере так и пылала. Так действовали на него запах цве-*

тущих лип, солнце, игра в теннис, сложный круговорот дел. Кроме того, у него было увлечение [3, с.239].

Портреты героев характеризуются эмоциональностью, оценочностью, глубокой психологичностью. Физическая смерть Марты и нравственная смерть Франца – это возмездие за неосуществленное убийство Драйера, подчеркивающее тщету человеческих устремлений, ничтожество человеческого эгоцентризма. Жизнь – это игра, которую нельзя выиграть, смерть нельзя переиграть, – утверждает Владимир Набоков.

Таким образом, конкретное содержание образов в условиях более широкого контекста переосмысливается, их семантические структуры расширяются за счет различных эмоционально-смысловых приращений. Образы, созданные В. Набоковым, динамичны, красочны, наполнены эмоциональным и эстетическим содержанием. Стилистические приемы, сочетания изобразительных средств помогают не только сформировать художественное содержание произведения, но и определяют индивидуально-авторское своеобразие романа. Владимир Набоков – органичный художник: эстетическая структура его произведений естественно опирается на мироощущение автора. Это настоящий мастер, сумевший передать посредством разных словесных форм страшное, но поэтически красивое свое личное представление о жизни, ее смысле и тайнах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М., 1971.
2. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982.
3. Набоков В.В. Собрание сочинений в четырех томах. Том 1. – М., 1990.

АНОТАЦІЯ

У статті визначається стилістична роль портретів у романі В. Набокова “Король. Дама. Валет”, аналізуються лексико-стилістичні засоби, які створюють портретні характеристики героїв твору та своєрідність індивідуально-авторського стилю письменника.

SUMMARY

Stylistic role of portraits in V. Nabokov's novel “King. Queen. Jack” is determined and lexical-stylistic means are analysed in the article. They create the portrait descriptions of the characters of this novel and show originality of individual-author's style of the writer.

УДК 82.0

СТИЛЬОВІ ЗАСОБИ РОМАНУ „ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА” ДЖ. ФАУЛЗА

У своєму прагненні відобразити типові явища сучасного життя роман ХХ століття породжує нові жанрові модифікації, кожна з яких досліджує художніми засобами певну сферу людської діяльності. Визначення структур, що увібрали в себе риси багатьох жанрів, є досить складною проблемою. Дослідники часто визнають основною жанровою ознакою той чи інший композиційний прийом, „запозичений” автором з іншого жанру. Скажімо, серйозні дослідницькі різночитання виникають з приводу жанрового визначення романів Дж. Фаулза, індивідуальний стиль якого вирізняється схильністю до жанрового експерименту. Це проявляється, перш за все, у створенні складних композиційних структур, які об’єднують формальні ознаки різних жанрів [1, с.38]. Роман „Жінка французького лейтенанта”, наприклад, визначається в англійській критиці як „роман у романі” [2, с.100], роман-пародія, як екзистенціалістський філософський роман, у якому художня система ілюструє уможлядні метафізичні схеми [3, с.64-67], а також як традиційний „авантюрний роман”, історичний роман, роман-есе, документальний роман тощо.

Дійсно, у Фаулза (і не лише у „Жінці французького лейтенанта”) можна знайти елементи всіх перерахованих жанрових різновидів. Проте його жанровий і стильовий зміст визначається, у першу чергу, філософською проблематикою і психологізмом зображення, елементи ж інших жанрів використовуються автором як окремі композиційні прийоми, на основі яких реалізується філософсько-психологічний підтекст твору [1, с.38].

Прийом „роману у романі” Фаулз використовує у творах „Жінка французького лейтенанта” і „Деніел Мартін” (проте експеримент з романною формою не стає для нього самоціллю, як, скажімо, для представників „нового роману”). Цей прийом включається у комплекс композиційних форм, які забезпечують реалізацію філософського підтексту. Як зазначає Р. Берден, за допомогою прийому „роману в романі” Фаулзу вдається проникнути у найскладніші відносини, що існують між історією і літературою, провести власне авторське дослідження історії і структури романної форми [2, с.148].

Важливим засобом реалізації філософського підтексту у романі є сюжет. Зовнішній план сюжету „Жінки французького лейтенанта” – у цілому зразок штампу моралізаторського вікторіанського роману ХІХ

століття. Фаулз створює пародію на сюжетну канву, що багаторазово використовувалася у подібних романах. Він іронізує над її невігядливістю, передбачуваністю колізій і прямолінійністю дидактики. І в цьому банальному сюжеті Фаулз знаходить можливості для висловлення складної філософської проблематики. Автор надає читачеві право самому „домислити” закінчення „роману в романі”, перевірити себе і вирішити, який з них здається йому істинним, а який хибним, і пропонує три можливих варіанти: „белетристичний”, „екзистенційний”, „вікторіанський”. Перший фінал нормативний для XIX століття: Чарльз знаходить Сару, яка виховує його дитину, усі помилки забуваються, народжується нова буржуазна сім'я. У другому варіанті Сара щаслива, незалежна і не хоче повертатися до Чарльза. Використовуючи альтернативний фінал, автор немовби дистанціюється від персонажів, підкреслюючи надуманість, штучність подій у романі. У 44-ому розділі Фаулз розігрує вікторіанський фінал сюжету – обов'язок перемагає почуття, Чарльз одружується на Ернестині й у них народжується семеро дітей. Але вже через декілька сторінок стає зрозуміло, що нас розіграли, і автор відкрито сміється над тими, хто не помітив стильової пародійності цього оповідного ходу. „Жінка французького лейтенанта” представляє собою експеримент з наративними межами. Структура роману вже своїм потрібним фіналом порушує традиційну моноліїну оповідь [4, с.88].

Фаулз загострює увагу читача на внутрішніх теоретичних проблемах романної форми, відкриває простір для філософсько-етичної проблематики. Таким прийомом автор немовби переключає сприйняття читача з емоційного на категоріальне [1, с.40]. Персонажі роману перетворюються на маски, ляльки.

Одним з найважливіших засобів використання композиційного прийому „роману в романі” для реалізації філософського підтексту слугує специфічна організація просторово-часового оповідного континіуму. Сюжет роману розвивається у двох часових планах: у XIX столітті, у якому живуть вигадані герої „внутрішнього роману”, й у XX столітті, де живуть читачі й автор. Ці часові площини існують у постійному контакті. Часові контакти стають дієвими стильовими засобами і виконують різноманітні функції.

Зіткнення епох використовується автором у характеристиках, у портретних описах, описах пейзажів тощо. У характеристиках персонажів Фаулз часто використовує слова, що означають реалії різних часів. Так, наприклад, про ханжу місіс Паултні він пише: „There would have been a place in the *Gestapo* for the Lady” [5, с.23]. („Для цієї леді знайшлося би місце у гестапо” (тут і далі у розділі україномовний підрядковий переклад наш. – О. К.).

Час роману „Жінка французького лейтенанта” – відкритий час, який включається до широкого контексту історичної епохи. Функцію „роз-

ширення” художнього часу виконують і численні документи, що використовуються у тексті роману. Це епіграфи до розділів, різноманітні цитати, що вкраплюються у авторську оповідь, мова героїв. У функції розширення художнього часу роману виступають також авторські відступи, де відтворюється характер епохи. Автор також використовує прийом зіткнення сюжетного часу з часом оповідача.

Композиційний прийом „роману у романі”, що реалізується завдяки зіткненню різних часових планів, надає автору можливості досягнути ефекту авторського „відмежування” для аналізу епохи з точки зору сучасності. Цей ефект посилюється завдяки зверненню автора до читача у 13 розділі, який за змістом і стилем презентує посеред оповіді есе на тему „Образ автора у романі”. Автор нагадує читачам про те, що події й образи є результатом його творчої уяви і ніколи не існували за межами його фантазії. Виходячи з традиції вікторіанського роману, письменник вважає за можливе керувати долями героїв. Але у той же час автор, який живе у ХХ столітті, зазнає впливу нових історико-культурних тенденцій у розвитку романного жанру. Його герої всупереч волі здобувають певну незалежність і діють інколи всупереч бажанням автора. „Маріонетки”, „маски” перетворюються на живих людей і отримують відносну свободу від автора.

Таким чином, категорія часу стає вагомим компонентом образної структури роману. Час набуває характеру символу. Скажімо, Чарльз порівнює себе з окам’янілим амонітом: „There was no doubt. He was one of the life’s victims, one more ammonite caught in the vast movements of history, a potential turned to a fossil” [5, с.289]. („Сумнівів не було. Він був однією з жертв життя, ще одним амонітом, захопленим широким рухом історії, що перетворився на копалину”). Отже, як „спійманий” часом окам’янілий амоніт, Чарльз відчуває себе у полоні свого часу, моральні догми якого він так довго не міг подолати. Але усвідомивши себе жертвою часу, Чарльз вирішує кинути йому виклик. Цією думкою пронизана непряма мова героя, який розмірковує про зв’язок особистості й епохи з її законами, релігією, політикою та іншими умовностями, що обмежують особистісну свободу.

Фаулз характеризує час як могутню та сувору силу. Образ часу набуває у нього найповнішого вираження, підіймаючись до рівня символу [1, с.45]. Отже, художній час стає важливим засобом розкриття філософського підтексту роману.

Історичним часом роману стає переломна доба другої половини ХІХ століття, коли починають виникати нові форми суспільної свідомості. Вікторіанська Англія виступає тут не просто ефектним фоном, а свого роду „персонажем” книги. Подібна організація матеріалу нагадує історичний роман Вальтера Скотта, у якому дія завжди відбувається

ся на межі двох епох [6, с.10]. Досить часто Фаулз користується вальтер-скоттівськими прийомами: поетичними епіграфами до розділів, підрядковими авторськими примітками до тексту, де подаються історичні, лінгвістичні й соціологічні пояснення, нагадуваннями про те, що оповідач належить до іншої епохи. Але ця аналогія з класичними зразками жанру історичного роману постає своєрідною тонкою грою, що розкриває принципово новий підхід Фаулза до історичної теми. Використання епіграфів розширює історичний фон роману.

Роман складається з 61-го розділу, котрі не мають назв, але розпочинаються з епіграфів. За допомогою епіграфів і приміток ми можемо точно знати, що відбувається в розділі. Завдяки цим паралелям ми усвідомлюємо, що всі історії повторюються. Мод, Тесс, Аліса, Маргарита – усі ці героїні визначають шлях Сари [4, с.91]. Епіграф у романі складається, як правило, з двох частин. У першій цитується науковий текст або текст з газет XIX століття. Використовуються витяги з праць К. Маркса, Ч. Дарвіна, доповідей муніципальних лікарів і комісій тощо. Усі цитати відіграють особливу роль, пропонуючи ключ не лише до окремих епізодів чи образів, а й до авторської художньої концепції вікторіанського суспільства. У другій частині маємо уривки з поетичних творів А. Теннісона, М. Арнольда, Т. Гарді, А. Клафа, прози Дж. Остін тощо. Функція передтекстового елемента в романі дуже важлива. По-перше, епіграф частково заміщує відсутні назви. По-друге, епіграф у результаті взаємодії зі змістово-підтекстовою інформацією розділу породжує різноманітні стилістичні ефекти, наприклад, іронічний.

Іронія стає одним з найважливіших стильових прийомів письменника. Наприклад, у 19-ому розділі, де досліджуються складні нюанси людської поведінки, в епіграфі з „Походження видів” Ч. Дарвіна коротко викладена теорія природного відбору. Таким чином, філософський підтекст розділу наповнюється пародійним елементом, іронічним осмисленням модних у XIX столітті біологізаторських концепцій. Епіграф у тій же функції виступає у 16, 48, 56-ому розділах роману. 44-й розділ розпочинається уривком з вірша А. Клафа „Обов'язок” („Duty”), що містить пародію на моралізаторську поезію (у епіграфі висміюється гіперболізоване почуття обов'язку в середовищі вікторіанської аристократії).

Фаулз демонстративно вводить у текст „я” автора – його оповідач безпосередньо звертається до читача, коментує події з точки зору сучасних знань, іронічно поєднує різні часові пласти [6, с.17]. Він знає те, про що не можуть знати його герої; він посилається на Фрейда, Сартра, Брехта, тоді як вони – на Дарвіна й Теннісона. У такому контексті усі численні запозичення з вікторіанських романів набувають пародійного характеру, вступають у діалог з іронічним „голосом” оповідача. Цитуючи „текст” вікторіанської культури, він в той же час протиставляє йому „тексти” сучасної культури. Можна було б припусти-

ти, що, будуючи оповідь від першої особи, письменник просто стилізує її під класичні зразки вікторіанської прози, оскільки для неї це був найбільш прийнятний спосіб побудови твору. Але тут ми маємо справу не з імітацією, не з копіюванням, а з пародією, мета якої – викрити безглузді умовності старої системи. Автор знімає з себе маску всемогутнього творця, і перетворюється в „Бога нового типу”, що декларує свободу своїх героїв [6, с. 18]. Якщо у класичному романі XIX століття автор завжди знаходиться „над” персонажами, то у Фаулза він постає рівним серед рівних. Щоб стати частиною художньої ілюзії, автор навіть „входить” у свій текст. Він набуває усіх ознак дійової особи, навіть має портретну характеристику. Місце автора пропонується читачеві, якого запрошують до співучасті й співтворчості.

У романі „Жінка французького лейтенанта” помітна постійна гра з літературними підтекстами, насамперед, з творів англійських письменників вікторіанської епохи. Фаулз свідомо вибудовує свій роман як своєрідний колаж з цитат Діккенса, Теккерея, Троллопа, Джорджа Еліота, Томаса Гарді тощо.

Ще одним важливим стильовим засобом у романі стає метафоричність. Метафора у Фаулза наповнює особливим сенсом найдрібніші деталі оповіді. За словами автора, „зображувати реальність неможливо, можливо лише створювати метафори, що її позначають” [7, с. 41].

Містечко Лайм-Ріджіс – справжня мікроверсія суспільства, прекрасна просторова метафора (з дорогами, стежинами, узліссями). Автор часто детально описує як сходяться стежки героїв. Мотив дороги стає важливим елементом твору.

Найважливішою метафорою в романі „Жінка французького лейтенанта”, на наш погляд, стає метафора острова. Без перебільшення її можна визначити центральною і смислотворчою домінантою оповіді. У романі вона набуває особливого значення, з нею пов’язується світовідчуття головних персонажів та глибинні першопричини їхніх вчинків. Як зазначає сам Фаулз у своєму есе „Острови”, „у термінах свідомого й несвідомого кожна окрема людина це і є острів...” [7, с. 418]. Ця думка автора пунктирно проходить крізь увесь роман і у фіналі письменник, здається, підводить нас до цього висновку (він цитує вірш Метью Арнольда „До Маргарити”).

На рівні сюжету вірш Арнольда постає метафорою трагічних інтимних відносин головних героїв роману: Чарльза, Сари і Ернестини. Сторінка за сторінкою розгортає Фаулз роман про нещасливе кохання, неспівпадання й непоєднання різних особистостей-островів, „точок без широти й довготи” у безмежному океані Всесвіту. Цей вічний мотив непорозуміння головних героїв набуває у Фаулза екзистенційного змісту. Отже, можна сказати, що вірш Метью Арнольда –

це своєрідна метафорична концентрація головної ідеї роману.

Метафора острова, як здається, художньо реалізується і в іншому аспекті. Як відомо, впродовж багатьох століть відбувалося соціальне і культурне протистояння Англії й Франції. Ці країни, – які знаходяться у географічній близькості, але мають різний менталітет, – завжди залишалися вічними історичними антагоністами. Фаулз в есе „Бути англійцем, а не британцем” пише : „Ми завжди були народом, який дивиться на все з іншого, північного берега..., місце нашої стоянки на земній кулі дозволяє нам бути спостерігачем... більше, ніж учасниками того, що відбувається” [7, с.129-130]. Таким чином, завдяки тому, що Англія за своєю суттю острів, для неї характерним є місцевий „острівний шовінізм” і зарозумілість за її межами. „Це Британія лицемірних розмов та ханжества” [7, с.129].

Саме такою постає Англія в романі „Жінка французького лейтенанта”: країною, що занурена у вікторіанську псевдомораль, вимоги доброрядності та дотримання пристойності. Іноземці, іновірці не сприймалися „доброрядними” англійцями. В очах суспільства Сара стає зрадницею, вона „переходить на сторону” вічного суперника Англії – Франції. Вона уособлює це вічне суперництво. Недарма автор вже у назві дає нам своєрідний ключ до розгадки головного етичного конфлікту роману: „Жінка французького лейтенанта” – саме французького, що має символізувати неприйняття Сари англійським суспільством, роздратованість і засудження її обивателями. Елемент французького пов'язується у Фаулза зі стійкою історичною, соціальною, культурною опозицією, що у метафоричному сенсі утворює протистояння *острова* і *материка*. Сара засуджується за її духовні зв'язки з *французьким*, і ця колізія стає етичним лейтмотивом „Жінки французького лейтенанта”.

Таким чином, для стилю роману „Жінка французького лейтенанта” притаманне маніпулювання категорією художнього часу шляхом змішування різних хронологічних планів, зіткнення точок зору різних епох, внесення елементів пародії й іронії, наскрізна метафоричність, специфічне структурування тексту, а також вікторіанський антураж, побутові деталі у ретростилі, що мають на меті розважання читача, але за якими прихована філософська концепція автора.

Романи Фаулза вражають читачів і критиків несхожістю художньої манери, жанровим і стильовим розмаїттям. Як зазначає письменник в одному з інтерв'ю: „Literature is half imagination and half game” [8, с.12]. Автор майстерно володіє прийомами реалістичної деталі, соціального узагальнення, гротеску. Метафора, алегорія, міф, іронічна гра слугують романістові для висловлення його світоглядної концепції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Стиль и жанр художественного произведения (стилевые особенности жанровых разновидностей английского и американского романа) / Под редакцией Л. А. Кузнецовой и И. В. Викторовой. Львов, Издательство при Львовском государственном университете издательского объединения „Вища школа”, 1987. – 126 с.
2. Burden R. The Novel Interrogates Itself: Parody as Self-Consciousness in Contemporary English Fiction // *The Contemporary English Novel*. – London, 1979. – 360 p.
3. Walter A. The Achievement of John Fowles // *Ecounter*. – 1970. – August. – № 35. – P. 64-67.
4. Tarbox K. „The French Lieutenant’s Woman” and the Evolution of the Narrative // *Twentieth Century Literature*. – 1996. – Spring. – (v42) №1. – P. 88-102.
5. Fowles J. *The French Lieutenant’s Woman*. – London: Triad Panther, 1977. – 400 p.
6. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона (О романе Джона Фаулза „Подруга французского лейтенанта”) / Джон Фаулз. Подруга французского лейтенанта. – М.: Правда, 1990. – С. 3-19.
7. Фаулз Джон. Кротовые норы. – М.: Махаон, 2002. – 640 с.
8. Vipond D. Introduction (John Fowles Issue) // *Twentieth Century Literature*. – 1996. – Spring. – (v42) №1. – P. 12-16.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена стильовому аспекту роману Дж. Фаулза „Жінка французького лейтенанта”, для якого притаманне маніпулювання категорією часу, елементи пародії та іронії, наскрізна метафоричність, специфічне структурування тексту тощо. Визначається взаємозв’язок стильових прийомів автора з філософською проблематикою і психологізмом зображення.

SUMMARY

The article is dedicated to the stylistic aspect of the novel „The French Lieutenant’s Woman” by J. Fowles. The author of the article tries to analyse the category of time, the elements of parody and irony, metaphors, specific building of the text, etc. The stylistic means of the writer are traced in their correlation with philosophic context and psychologism.

Г.В. Дьяченко
(Луганск)

УДК 811.161.1"42

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ФИЛОСОФСКОГО ДИСКУРСА Н.А. БЕРДЯЕВА

Философский дискурс Н. Бердяева порождает особое воздействие на людей, входящих с ним во взаимодействие. Современник философа Ф. А. Степун заметил, что очарование Бердяевым всегда было больше его влияния, философ имел много почитателей, но едва ли несколько учеников. Очень характерно для его славы, что он всегда много значил для изучающих его, но был, вероятно, бегло прочитан ими и никогда не был в действительности понят [12, с.108]. Кроме того, немецкий бердяевед Пауль Мердок сделал наблюдение, что во вторичной литературе по Бердяеву более воодушевления, чем серьезной дискуссии [11, с.4]. Мечты Бердяева о разговоре с людьми о самом главном, о настоящем соприкосновении душ, непроницаемость которых он тщился нарушить в межличностном общении всю свою жизнь, стали реальностью в его философских текстах. В силу того, что в тексте могла реализоваться не сама духовная реальность философа, а лишь ее вдохновенная символическая проекция, у требующих ясности и точности изложения создавалось впечатление тавтологичности, бессвязности мысли и создания философского симулякра. За свой стиль мышления он даже получил от современников прозвище «белибердяев».

Мышление для Бердяева всегда было очень естественным, оно было неким физиологическим актом. Слова у него шли прямо изнутри, так как его мысль уже как-то изначально была связана с внутренним словом [1, с.221]. Поэтому перед нами целостно рожденные духовные глыбы. Откровение пронизывает все существо враз, здесь и сейчас, и, так будучи впитанным, оно требует и медитативного целостного выплеска. «Когда я начинаю писать, я иногда чувствую настолько сильный подъем, что у меня кружится голова», – делится философ мистерией творчества. В особом психическом состоянии творчества Бердяев извергает из глубины своего существа символы духа, так как нуждается в главной энергетической способности символа отображать весь универсум через валентное частное, схватывая связь данной частности со множеством других и со всем универсумом в целом. Поэтому бердяевское предложение в качестве смыслового законченного целого – это весь абзац, и этот абзац-предложение суть его текстопорождения. «Только целостное содержание абзаца обладает у него законченным смысловым содержанием. Причём

смысл, выраженный в абзаце, неразрывно целостен. Когда Бердяев делает позднейшие вставки, то они зачастую не связываются с первоначальным текстом, разрывают его» [7, с.115]. Философ в «Самопознании» неоднократно признавался, что мысль его интуитивна и синтетична, в частности, в конкретном он узрел универсальное, в детальном, отдельно видел целое, весь смысл мироздания.

По верному замечанию П. Мёрдока, каждый глубокий бердяевед знает, что нельзя систематизировать философию Н. Бердяева, ибо даже тщательное рационалистическое усилие по систематизированию универсума мысли Н. Бердяева бессильно довести до глубины его мышления, так как «превращается в совокупность тавтологий и поверхностных описаний, обнаруживая при этом множество несогласованностей» [8, с.9]. При всем при том, что почти каждый исследователь наследия Бердяева, обратившись к его философии, говорит о важности понимания его языка, «никакого усилия не было сделано, кроме короткой заметки Степуна, для понимания особого, противоречивого, трудно определимого языка Бердяева в его особенности до сегодняшнего дня», – категорично оценивает ситуацию немецкий бердяевед П. Мердок, проанализировав массу вторичной литературы по Бердяеву [11, с.32]. Однако такими исследователями, как Г. П. Федотов [9], П. Мердок [11], Д. Лоури [10], Я. Кротов [14], С. А. Титаренко и нек. др. была предпринята попытка осмысления языка философии Бердяева. Разработка центрального значения символа в мышлении и психике Бердяева – заслуга современника философа Ф. Степуна [4, с.97]. Мёрдок, Степун и др. утверждают, что русский философ лучше может быть понят именно с позиций символизма, чем через категоризацию его мышления [11, с.22]. Американский исследователь А. Валлон в работе о творчестве Н. Бердяева вскрывает символический потенциал языка философа [13]. С. А. Титаренко проследил эволюцию формирования символического уровня языка мыслителя «от размышления вслух и декларации собственных позиций к убеждению и призывам и затем к совместному вслушиванию и всматриванию и, наконец, приход к невыговариваемому, о котором можно изречь лишь через отрицание инакового» [6, с.157]. Кроме того, что и сам философ говорил о символе как субституте духа, как качестве своей философии, многие бердяеведы в том или ином аспекте говорят о символическом качестве бердяевских понятий, однако полноценного филологического исследования этой проблемы не было.

Смена эпох в России рубежа 19-20 вв. разрушила старый фиксированный код миропостижения и соответствовавший ему логико-понятийный язык философии и вызвала лихорадочный поиск адекватных средств выражения нового мира. Единственным, что скрепляет старый и новый миры, является язык. Язык дал понять новый мир и сохранил понятое о

старом, скрепив реальности плотью слова. Русские философы хотели вернуть Бога в гуманистический мир, для которого он умер, ибо без Бога нет и Человека – всего самого человеческого в нем, которое от принципа «*imago et similitudo Dei*». Для Бердяева Бог замолчал после создания мира, но само Его молчание должно быть услышано, как Его голос. Вл. Соловьев и Н. Бердяев – «главные дешифровальщики молчания Бога» (так их назвал один из участников «Ницше-семинара XVI»: «Философия как веселая наука» от 20.11.2004, г. Санкт-Петербург). Отважившись на «дешифрование» молчания Бога в апостасийную (секуляризованную) эпоху, когда духовный опыт людей не позволял понимать Закон Божий, когда богословский язык был едва ли понятен современному человечеству, казался совсем чуждым, Бердяев взял на себя миссию «культурного героя», транслирующего духовный опыт христианства на адаптированном языке. Он – светский мыслитель о религиозном, и это – его крест. Каковы же форма, возможности и способы адекватного представления «дешифрованного» Божьего на языке, понятном современнику? Н. Бердяев выбирает ту форму и тот язык, которые воплощают его задачи. По мысли Степуна, у «мистика и экзистенциалиста» Бердяева «отсутствует какой-либо дар непосредственного выражения абсолютного бытия, который он носил бы в себе» [5, с.490]. С трудом можно себе представить, говорит исследователь, чтобы Бердяев мог писать религиозные песнопения, проповеди, трактаты, и «не мог он также сочинить нечто подобное «Легенде о Великом инквизиторе» Достоевского или «Повести об Антихристе» Соловьева. Но ещё в детстве Бердяеву открылось, что подлинной сферой человеческого самопроявления может стать сфера смысла как жизнь духа. Вот и выражал он себя «как философ в ожидании, что его понятия будут восприняты как логически выраженные символы, «именование мистических фактов» [5, с.490]. Бердяев не был художником, да и оставался «дилетантом, занимающимся вопросами теологии (чем продолжил в этом смысле традицию Хомякова). Чтобы говорить на языке официальной церкви, Бердяев был бы вынужден отказаться от слишком многого своего. Поэтому он стал светским «богословом», стал философом – но отказался от логико-понятийного языка традиционной философии. Принимая во внимание все вышесказанное, мы можем говорить о тексте русского мыслителя сквозь призму такой формулы: Текст Бердяева = Религия + Философия + Обыденное сознание. Этот текст – религиозная философия, это светское богословие, связанные с самой жизнью. Философия Бердяева, как он ее понимал, имеет практическое задание, не случайно его часто называют пророком, а его философию – профетической. Бердяев неотступно стремился внести в этот мир свет и улучшить человеческое существование в нем. Биограф Бердяева американский мыслитель Дональд Лоури назвал его «мятежным пророком» [10]. Кроме того, значительная часть самой

жизни и творческого наследия Бердяева были отведены «культурно-политической публицистике», которую он воспринимал очень серьезно, так как «публицист для него был секуляризированным пророком» [5, с.491]. Неизбежна поэтому близость языка философии Бердяева языку самой жизни с его многозначностью смысла, нечеткостью слова. Язык философии Бердяева кажется понятным, простым и родным каждому, его философия прочитывается на разных уровнях в диапазоне от метафизического до обыденного, она близка и французу, и мексиканцу. Жена философа Лидия в своем дневнике записала, что Николай Александрович сам удивлялся этому: «Мне иногда кажется таким странным, что книги мои выходят на всех почти языках. Я объясняю это тем, что в них многие находят ответ на вопросы, так остро стоящие перед современным миром. Всюду чувствуется какая-то растерянность, люди как бы потеряли почву под ногами, а в моих книгах они находят ответы на вопросы, волнующие их» [2, с.71]. Он никогда не был школьным кабинетным философом, говорящим на невыносимом рационально-научном философском наречии. Однако легкость и доступность высказываемого – видимость, только поверхность его уникального дискурса. Как отмечает Пауль Мёрдок, простой синтаксис и разговорный язык русского философа не представляют никакого облегчения для понимания его мыслей и интуиций, а, наоборот, затрудняют их интерпретацию, так как «необходимо узнавать философские мысли за якобы разговорной речью, которая использована как терминология» [11, с.6]. Первобытные философские воззрения Бердяева фундировались рядом исключительно автономных идейных комплексов, отражавших его индивидуальное миропонимание. Русский философ остро ощущал новое, еще не пережитое никем откровение, а значит – еще не поименованное. При создании «личной» номенклатурной языковой единицы, отражающей его духовный конструкт и уникальное членение мира, лингвокреативное мышление философа не прибегает к каким-то новым композициям фонем, к поискам еще не использованных словосочетаний, а использует уже наличествующее в языке, в той или иной мере неизбежно ассоциативно нагруженное. Семиозис не происходит на пустом месте, а сотворение гениального смысла тем более. Поэтому Бердяев обращается к словам естественного языка и уже их значения напитывает своим философским содержанием. «Установка «бог» Бердяева – не Бог Библии и откровения, а устремленность к той сущности, которая необходима росту личности, установка «дух» – не Святой Дух, а сфера роста личности, «свобода» – не свобода человеческой воли, а некое метафизическое начало, присущее человеку и выступающее источником роста потенциала личности, делающее его соравным Богу» [7, с.10]. Мы видим в этом один из тонких механизмов постепенного вовлечения инаколичного «Я» в свою субъективную духовную реальность, когда приобщение к мысли

філософа досягається через введення неточного інтуїтивно знайомого і уже прийнятого іншим «Я» слова рідного мови. І лише згодом філософ «термінологізує» значення цього слова всередині своєї філософії, поступово і в своїй індивідуальній манері його трансформуючи до невичерпності символу, ніж все більше втягує Другого в створення його значення.

Як дослідник може наблизитися до філософського символу? Символ неможливо локалізувати, змістовно описати і вичерпати тільки тому, що істинне значення не в символі, а в самому дусі. Філософський символ – це засіб зв'язки між різними знаннями, засіб торкнутися до духовних трансценденцій філософа. Символ у тексті Н. Бердяєва – особистий конструкт, засобом якого філософ інтерпретує свою духовну реальність, це точка інтенсивності його духа, зміст якої може бути інтерпретований нескінченна кількість разів, але головне – досягнуто тільки в акті духовного причасття. Як сам філософ зазначав, «пізнання залежить від ступеня духовної общности» [1, с.296]. Таким чином, символічне якість бердяєвського мови було обумовлено, в першу чергу, онтологією пізнання російського філософа, яке було актом причасття, носившого емоційно-страстний характер. Свій духовний мистико-релігійний досвід у спробі бути переданим духом Другого філософ «означає» в символі. Во-друге, поява символу в філософському тексті була передбачена самою темою філософування – релігією, де незрозумілість, мерцання і невичерпність значення принципові. Вербальна сутність символу заключається в здатності бути сигналом для налаштування знання до сакрально-невичерпаєму общению.

У цьому випадку недостатньо не тільки семантичний аналіз мови, але і концептуальний, який веде до знання про світ [3, с.85]. Філософський текст виступає як особа психотехніка, а точніше – *пневмотехніка*, яка вводить до знання, а в світ істини духа. Бердяєв не може прямо передати пізнане в молитвенному общении з Богом, в тексті він створює тільки середовище для створення цього значення. Тому перед дослідником стоїть завдання механізму актуалізації духовного знання індивідуального «Я». Тому правильно говорити не про експлікацію самого символу у Бердяєва, а про механізм і спосіб його презентації. Щоб зрозуміти особистість Бердяєва і його текст, потрібно думати не тільки і не стільки про те, що і як він написав, але головне – про те, що він не зміг записати; потрібно, вжившись в його текст через його ж текст, як би додумати недостаюче для розуміння, занурившись при цьому в глибину власного інтуїтивного переживання. Неможливо зрозуміти, про що говорить Бердяєв, не зрозумівши спочатку, про що він мовчить. Його філософський текст завжди шлях від зовнішнього до повноти внутрішнього. Розуміння

философии – энергетический резонанс двух сознаний через сопричастие, «вживание». Таким образом, через символ как языковую категорию экзистенциально-личностный характер философии Н. Бердяева нацеливал на подобное ее восприятие. Декодирование символа требует от исследователя духовного опыта, напряженной работы сознания, высокого уровня развития личности, специального культурного фона. Поэтому именно когнитивная установка дискурсного подхода на выявление и классификацию манипулирования языковыми структурами при воплощении глубоких интенций философа позволяет адекватно описывать исследуемую субъективную текстовую реальность. Энергетическое постижение смылосимволов текста как сотворчество – подход, вызванный природой его текста, он позволяет рассматривать явление Бердяева в культуре как целостное, синтетическое явление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М., 1991.
2. Бердяева Л. Ю. Профессия: жена философа. – М., 2002.
3. Концептуальный анализ: методы, результаты, перспективы. Тезисы конференции. – М., 1990.
4. Степун Ф. А. По поводу письма Николая Александровича Бердяева // Современные записки – Париж, 1925. – № 24. – С. 304 – 320.
5. Степун Ф. А. Учение Николая Бердяева о познании // Н. А. Бердяев: pro et contra. Кн. 1. – СПб., 1994. – С. 483-500.
6. Титаренко С. А. К вопросу о языковой личности Бердяева // Вісник ЛНПУ імені Тараса Шевченка. – 2004. – № 12. – С. 152-160.
7. Титаренко С. А. Николай Бердяев. – Ростов-на-Дону, 2005.
8. Титаренко С. А. Николай Бердяев: Антропология как основание постижения культуры. Канд. дис. Отдел диссертаций ИНИОН РАН. Ф. 1482. – Ростов-на-Дону, 1996.
9. Федотов Г. П. Бердяев-мыслитель // Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М., 1991. – С. 395-408.
10. Lowrie Donald A. Rebellious prophet: A life of Nicolai Berdyaev. — New York, 1960.
11. Murdoch P. Champbell. Der Sakramentalphilosophische Aspect im Denken Nicolaj Aleksandrovitsch Berdjajevs. – Erlangen, 1981.
12. Stepun Fedor. Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus. – München: Carl Genser Verlag, 1964.
13. Vallon Michel Alexander. An Apostle of Freedom: Life and teaching of Nicolas Berdyaev. New York, 1960.
14. orel.rsl.ru

АНОТАЦІЯ

Екзистенційно-особистісний характер філософії М. Бердяєва націлює на подібне її сприйняття. Філософія Бердяєва – самовиговорювання, повідомлення досвіду буття, яке філософ відбиває символом. Тому енергетичне осягнення смислосимволів тексту як співтворчність – підхід, викликаний природою його тексту, він дозволяє розглядати постать Бердяєва в культурі як цілісне, синтетичне явище.

SUMMARY

The article deals with the existential-personal nature of N. Berdyaev's philosophy that causes its similar perception. Berdyaev's philosophy is the self-articulation, the communication of his being experience which the philosopher reflects by a symbol. Therefore the energetic comprehension of the sense-symbols of the text as co-creation is the approach called by the nature of his text, it allows to consider the cultural phenomenon of Berdyaev as a whole, synthetic one.

*І. О. Бруннер
(Ялта)*

УДК 7.01: 7.035(477),18": 7.035...26,,18"

**ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДГРУНТЯ УКРАЇНСЬКОЇ
ТА НОВОГРЕЦЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ ПОЕЗІЇ ХІХ СТ.**

Що таке романтизм? На яке філософське підґрунтя він спирається? Чим відрізнявся романтизм у різних країнах? Здавалося б, на всі ці питання вже давно знайдено відповідь. Проблеми романтизму, його сутності, його представників в Україні, загальних філософських питань, котрі ними ставились і розв'язувались, неодноразово, хоча й неоднозначно висвітлювались у нашій історичній, а тим більше в історико-філософській літературі [17, с. 269].

Першу спробу пов'язати ідеї романтизму з розвитком філософської думки на Україні зробив Д. Чижевський. Український романтизм він виводить із впливу шеллінґіанства, називаючи романтиками усіх послідовників Ф. Шеллінґа на Україні, наголошуючи, що універсалізм романтичного світогляду мав вплив на Т. Шевченка, П. Куліша, а також на українську думку навіть значно пізніше, ніж розквіт романтизму на Заході [17, с. 270–271]. Романтизм і його філософські засади вивчали й

такі вітчизняні вчені, як Наливайко Д., Шахова К., Бовсунівська Т., Ніколенко О., Нахлік Є., Галич О., Назарець В., Васильєв Є., Горський В., Огородник І., Огородник В., Русин М., Соловей Е., Федів Ю., Мозгова Н. та ін. [14; 3; 16; 15; 4; 5; 17; 18; 19; 21]. Вони розглядали поезію українського та європейського романтизму, однак поза їхньою увагою лишилася, на жаль, новогрецька романтична поезія, яка, до речі, має багато спільних рис з українською, завдяки певній подібності соціально-історичних умов на теренах України та Греції XIX ст. Зрозуміло, що не проводилося й жодних порівнянь української та новогрецької романтичних традицій. Отож метою даного теоретичного дослідження є розгляд та порівняльний аналіз окремих аспектів філософського підґрунтя новогрецької та української романтичної поезії XIX ст.

Як відомо, романтизм – це один з провідних напрямів у літературі, науці й мистецтві. Виник він наприкінці XVIII ст. в Англії, далі в Німеччині та Франції, на початку XIX ст. поширився в Польщі, Росії, Австрії, інших країнах Європи, не оминаючи й України та Греції. Як новий тип свідомості й ідеології, що охопив різні терени людської діяльності (історію, філософію, право, політичну економію, психологію, мистецтво), романтизм був пов'язаний із докорінною зміною всієї системи світоглядних орієнтацій та цінностей. Він сформувався в боротьбі з канонами класицизму та раціоналістичними просвітницькими ідеалами, які на той час зазнали краху [11, с. 188]. Зрозуміло, що романтизм ніколи не був якимось штучно організованим напрямом у мистецтві. Як світоглядна система, що засвідчувала зміну європейських культурно-історичних епох, він був явищем типологічним. Водночас у різних країнах романтизм виявив специфічні риси, виконував особливі соціально-історичні й культурні функції.

Різноманітність романтичних течій майже унеможливило виведення його точної дефініції. Можемо, однак, виокремити дві визначальні ідеї, що лежать в основі чи не всіх проявів романтизму в Європі. Перша ідея – ідея Свободи в широкому розумінні слова: не лише національна, державна і т. д. свобода, свобода людини, але й, у мистецтві, свобода від усталених канонів, успадкованих від античності. Друга ідея – ідея національного відродження, оспівування мови та традицій простого народу. У XIX ст. романтизм та націоналізм можуть бути певною мірою ототоженені [24, с. 93].

У країнах Центральної та Південно-Східної Європи домінантою романтизму став національно-визвольний рух, взаємовідносини особистості з національним колективом, мотив “національної туги” та ін.

В Україні, як і в Греції, романтизм відіграв значну роль у пробудженні національної свідомості, обґрунтуванні історичної самотності народу, його “духу”, культурних традицій, мови, літератури [12, с. 613]. Романтизм сприяв не тільки літературно-культурному розвитку письмен-

тва, а й формуванню філософської думки в Україні та Греції, де суттєве значення мало сприйняття й осмислення на початку XIX ст. ідей І. Канта, Й. Фіхте, Ф. Шеллінга. Ідеї Шеллінга мали неабиякий вплив особливо на українських романтиків. Це дало підставу Д. Чижевському вважати романтиками всіх послідовників Шеллінга на Україні.

Основна ідея Шеллінга – це філософія тотожності. Ані буття, ані мислення не є першоосною. Треба виходити з тотожності природи й духа, об'єкта і суб'єкта. Як суб'єкт природа отримує статус творця і творить (будує й руйнує) в міру своєї свідомості [9, с. 109]. Метою розвитку людської свідомості є художня творчість та естетичне споглядання. Мистецтво показує, що душа може злитися з природою. Теоретичне і практичне, розум та моральність, природа і дух, несвідоме й свідомість втрачають свої протиріччя у мистецтві [6, с. 148–149]. Приблизно з 1815 року Шеллінг звертається до т. зв. “філософії міфології й одкровення”. Тепер, з його точки зору, істину можна знайти лише по той бік розуму – в релігійному досвіді [22, с. 506–507]. Це типово романтичне заперечення просвітницької філософії розуму. Одкровення вище за розум. Тепер мистецтво, за Шеллінгом, це „...еманація (Ausfluss) абсолютного ... , вся поезія є витвором одного й того ж генія ...” [23, с. 70].

Реалії українського соціокультурного життя полягали в тому, що в Україні на той час не було своєї державності [17, с. 267]. З кінця XVIII до початку XX ст. народ України перебував під владою двох імперій: Російської та австрійської імперії Габсбургів. Проте національна енергія не зникла, а лише переключилася з політики на культуру. Історія духовного життя України того періоду позначена пробудженням почуття своєї народності. Поглиблений інтерес до історії та культури свого народу, підсилений ідеями романтизму, створив сприятливий ґрунт для подальшого розвитку філософської думки [5, с. 105].

Не надто відрізнялася від цього й ситуація, що склалася на той час у Греції, що була під владою Туреччини. Перші заклики до боротьби за свободу греки почули від своїх поетів-класицистів, зокрема, від Ф. Рігаса. Але наприкінці 20-х років національно-визвольна революція в Греції закінчилася утворенням невеликої, сильно урізаної держави. Замість отримання справжньої національної незалежності Греція опинилася під владою послів великих держав, акредитованих у Греції. Усе частіше лунали голоси про даремність збройної боротьби, про те, що грецьке питання буде вирішено в кабінетах дипломатів переговорами монархічних урядів Європи. З іншого боку, воєначальники революції усупереч вказівкам уряду розвивали бурхливу діяльність з консолідації патріотичних сил і нанесли великі поразки ворожій армії [13, с. 6–7]. Соціальні, економічні і політичні проблеми створювали гнітючу психологічну обстановку й змушували до втечі у світи фантазії.

Завдяки романтичній тенденції коло проблем як української, так і

новогрецької філософії збагачується постановкою проблеми “людина – нація”, що започатковує розробку філософії національної ідеї. Історія філософії національної ідеї певним чином завершує процес становлення національної культури та філософії як її духовної квінтесенції. Національна ідея виникає тоді, коли народ помічає свою єдність, свої традиції, власну історію. Ще в культурі Київської Русі було закладено глибинний ґрунт цієї ідеї для українського народу, так само, як в античній Греції – для новогрецького; але теоретичне усвідомлення й розробка новогрецької (Мег'єлз Йд'Еб) та української ідеї, як і взагалі національної ідеї в історії європейських народів, розпочинаються у XIX столітті [5, с. 106–107].

Звернімося до представників романтизму на теренах України та Греції.

Найяскравішим представником преромантизму в Україні став І. Котляревський зі своєю незабутньою “Енеїдою”. Він довів, що література може і має створюватися українською мовою. Отримавши визнання як письменник, Котляревський цікавиться мовознавством, етнографією, вивчає усну народну творчість, історію України. Світогляд І. Котляревського сприяв розвитку національної культури у напрямі дедалі глибшого проникнення в життя народу, осмислення його долі та духовного розвитку, самоусвідомлення національної ідентичності українського суспільства.

Теоретичні засади українського романтизму розробляє відомий вчений у галузях біології, історії, археології, мовознавства, фольклору, етнографії М. Максимович. У своїх збірках народних пісень та інших дослідженнях він показав, що народне мистецтво є найвищим типом мистецтва, яке має стати зразком для письменства [1, с. 260]. На думку Максимовича, українські пісні, «виявляючи боротьбу духа з долею, відрізняються поривами пристрасті, короткою твердістю і силою почуття, але й природністю вислову. В них бачимо не забуття й не безнадійний сум, але більше гнів і тугу; в них більше дії». Український «дух, не знаходячи ще в самому собі особливих форм для повного вияву почуття, що зароджується в його глибині, мимоволі звертається до природи, з якою він через своє дитинство ще приятелює і в її предметах бачить, відчуває щось подібне до себе» [5, с. 154; 21, с. 208]. Обстоювання української національної ідеї стає смислом життя Максимовича – «не покину, поки згину, мою Україну...» [21, с. 208].

На межі 1820 – 1830-х рр. у Харкові починають працювати перші українські романтики (І. Срезневський, І. Розковченко, Ф. та О. Євцькі, О. Шпигоцький та ін.). Ідеї романтизму і народності стають провідними і в творчості П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка. Майже одночасно у Львівській духовній семінарії формується національно-культурний гурт „Руська трійця” (М. Шашкевич, І. Вагилович, Я. Головацький) [16, с. 30]. Провідний

діяч “Руської трійці” М. Шашкевич не лише послідовно проводив ідеї рівноправності народів та людської гідності, а й одним з перших зумів об’єднати філософські засади естетики романтизму державних народів з принципами романтизму народів бездержавних, яким був український народ [17, с. 274–275]. Ідея Шеллінга про тотожність природи та духу знаходить відображення у владивому Шашкевичу анімізмі природи. Образи й символи своєї поезії Шашкевич запозичує з народної традиції, ліричних пісень та дум, романтичного образного матеріалу, античних гностиків [17, с. 275–276; 18, с. 299–300].

Традиції “Руської трійці” продовжували М. Устиянович, А. Могильницький, О. Духнович, І. Гушалевиц. Деся на початку 40-х рр. на сцену виходить нове покоління романтиків (А. Метлинський, Є. Гребінка та ін.) [16, с. 30].

У 1846 р. було засновано таємну організацію – Кирило-Мефодіївське братство. Батьком цього товариства був історик, поет М. Костомаров, який зібрав навколо себе гурток молодих ентузіастів, романтиків. Серед них були: П. Куліш, Т. Шевченко, М. Гулак, О. Навроцький, В. Білозерський, Д. Пильчиков, М. Савич, Г. Андрузький, І. Посяда, О. Тулуб та ін. Як згадував пізніше Куліш, “... се була молодіж високої чистоти душевної, апостольство любові до ближнього доходило в неї до ентузіазму”. Програма братства складалася з двох частин – зовнішньої (перебудова слов’янського світу на основі зближення окремих слов’янських народів) і внутрішньої (розвиток освіти, визволення українського народу, його національне відродження). Специфічною особливістю романтизму Кирило-Мефодіївського братства є його християнський характер. Тільки зігріті любов’ю Христа, всі слов’янські народи можуть прийти до правди й рівності. Куліш писав: “Се були добрі діти своїх отців і матірок, добрі брати своїх братів і сестер, добрі, щирі друзі своїх друзів, незлобиві терпеливці ворогів своїх і вельми прихильні приятелі темного народу. Носячи в серці рай любови і благоволення, гаряче жадали вони розлиті сі божественні дари всюди, де ступнем ступали і речми оберталися. Із сього благословенного навіки повабу виникла їх думка проповідати серед просвіщених панів українських визволення народу з кріпацтва дорогою просвіти, разом і християнської і наукової” [20, с. 179].

Найбільш цікавими є провідні думки тих братчиків, які відіграли в національному відродженні України найвизначнішу роль: М. Костомарова, П. Куліша, Т. Шевченка.

Романтичне світорозуміння проявлялося в творах М. Костомарова при постановці та розв’язанні конкретних проблем. Його романтизм (як вічне явище вільного духу) органічно впливав з української культури, що було властивим не лише Костомарову, а й іншим братчикам [17, с. 286].

Характеризуючи світогляд Шевченка, треба зазначити, що проблема людини посідає в ньому чільне місце. У самому центрі світосприйняття Шевченка стоїть насамперед відчуття самого себе, свого “Я”. Шевченко став великим поетом тому, що духовні колізії свого часу зробив драмою власного життя, а патріотизм – мірою справжньої любові людини до людини. Увесь творчий світ Шевченка чітко поділяється на добро і зло. У сфері його творчості перебуває все, оскільки воно людське. На бік людського має стати Поет, який стає Пророком, зливаючи свій голос з голосом Бога. З пророцтвом пов’язується такий елемент романтизму його світогляду, як міфотворчість. Цілком за Шеллінгом мистецтво постає з’єднанням ідеального з реальним, розуму з почуттями, засобом отримання одкровення, вищої правди. Світоглядні позиції Шевченка обумовили своєрідність його ставлення до історії. Проявляючи значну цікавість до історії України, Шевченко в минулому бачив насамперед живих конкретних людей. Саме тому його цікавили передусім події й традиції, пов’язані з визвольною боротьбою українського народу. Він високо цінував Запорізьку Січ, історичних діячів, які стояли на чолі цієї боротьби; боротьбу за справедливість, щастя, добро він тісно пов’язував з ідеєю милосердя. Рідну мову Шевченко розглядав як культурне надбання, найбільшу духовну цінність народу. Ставлення Шевченка до релігії було типово романтичним. Вона мала для нього сенс як засіб боротьби за свободу щастя та людини. Справжньою вірою він вважав народну, яка, зберігаючись у народних звичаях, душі простого народу, вимагає встановлення безпосереднього зв’язку між Богом і людиною. Поет ідеалізував Богоматір, антропологізував Христа, який постає в його творах типово романтичним героєм, захисником пригноблених [17, с. 301–307; 18, с. 301–305].

Розглядаючи творчість члена Кирило-Мефодіївського товариства, романтика, українського письменника, історика, фольклориста, етнографа П. Куліша, слід зазначити, що дослідники його творчості відзначають суперечливість і непослідовність його поглядів. Д. Чижевський, наприклад, зазначає довгий шлях змін світогляду Куліша – від романтизму до позитивізму, від релігійного світогляду до культу миротворниці-науки, від православ’я до ідеї природної релігії і т. ін. Доля Куліша – це типова доля романтика – “несталого”, „непевної” людини від природи, що прагне еволюції, зміни.

Однак є в Куліша провідна ідея, яка складає внутрішню єдність. Це – національна ідея України. Весь світ для Куліша розділився на дві протилежні групи: ті, що за Україну, і ті, що проти неї. Це привело його до принципу „подвійності людини”. Так виникає у нього ідея „внутрішньої людини” і зовнішнього в ній. Головну свою увагу він спрямовує на „внутрішню людину”, в якій найсуттєвішою є глибина душевна, яку Куліш називає „серцем”. Куліш порівнює серце з „глибоким колодезем”, з якого

„води не дістати”, так і серця нікому не збагнути. Серце є найкращим даром Бога, найпевнішою, найпростішою дорогою до небес. Тому важливо очистити серце від усякої скверни, зробити його храмом Божим. „Мій храм у серці...” – говорить Куліш. У серці людина носить не тільки Бога і світ, але й минуле та майбутнє. Воскресіння України можливе тоді, коли буде відкинута “зовнішня”, чуже, штучне – мова, місто, міська культура. Куліш ідеалізує минуле, розвиває “хutorянську філософію”. Формулу свого “хutorянського романтизму” сам Куліш подає в одній з статей початку 60-х рр.: “Чи ж то наш простий люд не варт, щоб ми його образу подобилися?” [2, с. 34]. Народна культура, народна мова – це мова й культура серця. Таким чином, у своїй “хutorянській” філософії Куліш поряд з екзистенціально-кордоцентричною лінією вносить антеїстичний мотив.

Не дивлячись на певну суперечливість світоглядних позицій Куліша, слід відзначити його роль у відродженні української духовності і культури. У його творчості, як і в творчості всього Кирило-Мефодіївського братства, нове дихання дістала українська національна ідея [21, с. 218–220]. А “філософія серця”, характерна для Куліша, була провідною для багатьох українських філософів та письменників. Серед них можна назвати Сковороду, Гоголя, Юркевича і т. ін. Значна кількість дослідників вважає філософію серця філософською основою українського романтизму [19, с. 92–93].

Романтизм, значно поширившись у першій половині XIX сторіччя, сприяючи пробудженню української національної самосвідомості, продовжував зберігати свій вплив в Україні навіть тоді, коли на Заході він поступився іншим культурним течіям. Серед представників романтизму в Україні другої половини XIX ст. необхідно назвати О. Стороженка, І. Манжуру, Я. Щоголева, Ю. Федьковича, К. Климковича, Є. Згарського, В. Шашкевича, Г. Воробкевича, С. Воробкевича, К. Устиановича та ін. [15, с. 64].

Наприкінці ж XIX та на початку XX ст. на ґрунті романтизму постає неоромантизм (О. Влизько, Ю. Яновський, М. Хвильовий, О. Теліга, М. Вінграновський, Р. Лубківський та ін.) [16, с. 30]. Вихідні положення та ідеї романтизму в другій половині XIX – на початку XX ст. за умов посилення національно-визвольної боротьби українського народу залишились співзвучними для багатьох видатних культурних та політичних діячів України. Романтизм послуговав їм не тільки в плані теоретичних узагальнень, а й як світоглядні засади; вироблені під його впливом теоретичні побудови переносились у практичну площину розбудови української національної державності.

Як бачимо, українські романтики одночасно були й носіями нової філософії, народженої з власних національних джерел філософської думки [3, с. 17], а німецька ідеалістична філософія лише надала українському романтизму перший поштовх.

Однією з найхарактерніших рис новогрецького романтизму є значний вплив особистості й творчості великого поета та борця за незалежність Греції Дж. Г. Байрона. Його самопожертва залишила незгладимий слід у пам'яті греків, у новогрецькій літературі й мистецтві. Перші романтичні твори в новогрецькій літературі – це «Подорожанин» (1830) П. Суцоса, «Ламброс» (1834) Д. Соломоса, «Дімос і Елені» (1831) і «Фросині» (1837) А. Р. Рангавіса, «Воїн, що жадає хліба» (1833) і «Мандрівник» (1839) А. Суцоса [26, с. 86]. У цих творах домінують теми байронічної поезії: добровільне вигнання в колись славні місця, інцест, атеїзм і лібералізм [26, с. 480].

Взагалі ж розвиток романтизму в Греції йшов двома шляхами. На території материкової Греції панувала Афіньська романтична школа, головну роль у якій відігравали освічені греки, що після революції приїхали до Афін з Константинополя (здебільшого з кварталу Фанарі) і країн Європи. Представники цієї школи стали відомі як «фанаріоти». Романтизм Афіньської школи характеризується звертанням до славного античного минулого; використанням кафаревуси (штучно архаїзованої мови); меланхолійним настроєм, що переходить у крайній песимізм, і нав'язливими думками про смерть; млявістю вираження, що приводить до поверховості; пишномовним стилем [25, с. 67-68]. Звертання до давньогрецької мови стало своєрідною формою ствердження національного достоїнства. У той час як західноєвропейські романтики шукали свої національні корені в середньовіччі, відкидаючи культ античності, грецькі романтики звертаються саме до античності, давньої слави Греції. Архаїзація мови відбулася в Афіньській школі не відразу. Багато ранніх творів написані димотикою (народною мовою) чи під її сильним впливом. Але незабаром димотику було рішуче відкинута. Першим твором цієї школи прийнято вважати поему «Подорожанин» П. Суцоса, написану під явним впливом французького романтизму й байронічної традиції.

Ентузіазм і натхнення, викликані в романтиків Афіньської школи героїчною національно-визвольною боротьбою грецького народу, затьмарилися зіткненням з тією атмосферою перших же післяреволюційних років, що греки сприйняли як чужоземну окупацію (грецький трон посів баварський принц Оттон) [4, с. 371-372]. Уже в 1831 р. у сатиричному збірнику «Панорама Греції» А. Суцос констатував розчарування борців свободи. Через чотири роки його брат П. Суцос випустив збірник віршів «Гітара», де засуджує насильство й антинаціональні дії. Отже, романтичне натхнення Афіньської школи рано згасло. В «Гітарі» П. Суцоса помітно переважають класицистські мотиви. Неокласицистські тенденції взяли гору й у творчості А. Р. Рангавіса. На початку 30-х рр. він зазнав сильного впливу народної поетичної традиції: писав димотикою, використовував т. зв. «громадянський вірш»

(народний ямбічний п'ятнадцятискладовий вірш). Романтичний характер творчості був свідомою програмою Рангавіса, що втілювалася в авторській передмові до романтичної драми «Фросині». Однак вже в поемі «Демагог» (1840) А. Рангавіс звертається до архаїки. Надалі теми, мова й поетичні розміри його творів неухильно архаїзувалися [7, с. 546]. Романтичний порив громадянського звучання зберігала лише сатира, підтвердженням чому служить творчість А. Суцоса [10, с. 177]. А. і П. Суцоси й А. Р. Рангавіс – фанаріоти, що склали ядро Афіньської романтичної школи, визначили творчий вигляд її першого покоління.

Друге покоління афіньських романтиків звертається переважно до індивідуального внутрішнього життя особистості. Ці поети прагнуть більшої безпосередності, що й визначає їхню терпимість до народної мови. Д. Валаваніс частину творів писав димотикою. І. Карасуцас, найвизначніший поет другого покоління, використовує мелодику, синтаксис, структуру народної поезії.

У 60-і роки на поетичну арену вийшло третє покоління романтиків Афіньської школи. Д. Папарригопулос, С. Василіадіс виражали загальну для всіх афіньських романтиків трагедію нездійснених суспільних можливостей крізь призму індивідуальної долі, що не склалася. Однак Афіньська школа романтизму вже переживала період занепаду; нічого істотного поети третього покоління не створили [25, с. 69].

Іонічна поетична школа існувала, так би мовити, на периферії літературного процесу Греції, що було обумовлено історичною ситуацією. Недовге турецьке панування не мало помітного впливу на літературу й мистецтво. Довгий час Іонічними островами правила Венеція, пізніше Росія, Франція. З 1815 до 1864 р. Іонічні острови знаходилися під протекторатом Великобританії і тільки в 1864 р. возз'єдналися з грецькою державою [25, с. 7–8]. На творчість поетів Іонічної школи вплинули традиції італійської (ширше – європейської) літератури, Критської школи, народної пісенної поезії, анакреонтичної поезії Вілараса і Христулуоса. Усі поети Іонічної школи оспівували релігію, батьківщину, жінку й природу. Всі іонічні поети писали димотикою [25, с. 8]. Творчість поетів Іонічної школи має й просвітницьку спрямованість, з якою пов'язані деякі риси класицистичної традиції. Подібні явища спостерігаються у всіх країнах Балкан і Центральної Європи, тому що романтизм формувався там у руслі національно-визвольного руху, виконуючи одночасно завдання просвітницького етапу, що не відбувся повною мірою. Поети Іонічної школи, на відміну від більшості представників Афіньської, зверталися до новогрецького фольклору, але ж першими звернули на нього увагу зовсім не грецькі, а французькі та німецькі дослідники. К. Форіель, видатний французький фольклорист, писав, що мова новогрецьких народних пісень анітрохи не гірша за давньогрецьку мову [27, с. 34].

Основоположником нової грецької літератури став Д. Соломос. Творчість цього поета органічно вписується в загальноєвропейську панораму романтизму. Для нього характерні тяжіння до сплаву лірики й епіки, підвищена експресія, волелюбність. Традиційна романтична опозиція двох світів втілюється в революційному дусі: ідеальне пов'язане з ідеєю Свободи й Незалежності, на протилежному полюсі – все, що їм протистоїть.

На початку літературної діяльності Соломоса (1815 – 1825) його творчості притаманний імпровізаційний характер; італійські, а до деякої міри й грецькі твори написані «у хвилини натхнення», без наміченого заздалегідь плану й без подальшої доробки. У «Примітках» до «Гімну Свободі», відповідаючи на нападки деяких критиків-архаїстів, Соломос пише, намагаючись теоретично обґрунтувати необхідність такої практики: «... гармонія вірша не є щось механічне, – вона є результатом переповнення душі». Тут він цілком поділяє ідею Шеллінга про те, що одкровення вище за розум. Через два роки в «Примітках» до поеми «На смерть лорда Байрона» поет змінює свої погляди. «Труднощі, що відчуває художник (я маю на увазі справжнього художника), – пише він, – полягають не в тому, щоб виявити максимум фантазії й пристрасті, а в тому, щоб працею і часом підкорити те й інше змісту мистецтва». У 1828 р. поет назавжди переїжджає на острів Корфу, де починає систематичне вивчення німецької класичної філософії та естетичної думки кінця XVIII – початку XIX ст. Він перекладає твори Гете, Шіллера, Віланда, вивчає філософські статті Фіхте, Лессінга та Гегеля. Там він шукає та знаходить підтвердження власної філософсько-поетичної системи, водночас упорядковуючи її [28, с. 319–323].

Під свіжим враженням революційних подій Соломос написав поему «Ламброс», у якій ми бачимо яскраве відображення романтичного сприйняття людини як носія двох суперечливих начал – прекрасного й потворного, піднесено-героїчного й нищого, сили й безсилля. У центрі уваги поеми, яка пронизана духом і настроєм байронівських творів, опиняється особисте життя і доля Ламброса – сильної людини й хороброго воїна, активного учасника визвольної боротьби. Але патріотична сторона діяльності героя навмисне опускається Соломосом. Герой сам готує власну загибель: корінь усіх трагічних подій – у порушенні ним загальноприйнятих норм моралі. У творчості Соломоса поема «Ламброс» єдина, в якій поет зображує «темні» сторони людини, намагається розкрити психологію особистості, яку роздирають нездоланні протиріччя, що здатні привести лише до неминучої загибелі.

Найвидатнішим твором Соломоса є поема «Вільні обложені», присвячена героїчній обороні м. Месолонгі. Саме в Месолонгі загинув Дж. Г. Байрон. Першу редакцію поеми було задумано як плач по загиблих героях. Незабаром, однак, від лірики Соломос переходить

до ліро-епіки [7, с. 544]. Герой цієї поеми, над якою Соломос працював з 1826 року до кінця свого життя, – колектив, що бореться за свободу. Герої зображуються в хвилини спокою між зіткненнями, коли вони у всій силі й повноті представляють свою приреченість, особливо сумну навесні, коли природа всіх обдаровує оновленим життям.

Ідея Свободи розглядається Соломосом не в простому, загальноприйнятому плані національного звільнення від іноземного ярма, а в складному філософському аспекті. «Перш, ніж приступити до здійснення, – пише Соломос, – гарненько, раз і назавжди, продумай задум поеми. Її змістом має стати найістотніший і найвищий зміст людської природи – Родина і Віра ... Постарайся поступово створити сходинки труднощів, що переборюють ці великі люди. Ці труднощі мають укласти в собі їхнє відчуття зовнішнього світу, що то притягує їх своїми принадами, то голодом і стражданнями веде їх до вірної загибелі. Виняткове місце повинні займати спогади про колишню славу. І чим більша й різноманітніша сукупність усього цього, тим вище піднімається ідея Свободи, виконаного Обов'язку... Маленький світ міста в облозі ... зроби символом усієї Греції, усього людства... Згадай есхілівського Прометея...» [13, с. 18].

Пошуки нових форм привели Соломоса до фольклорних першоджерел. Народні поетичні форми Соломос збагачує своїм талантом і надає їм закінченої літературної форми, здатної втілити думки і почуття нового ліричного героя, свого етичного ідеалу. Просвітницька тема в Соломоса тісно пов'язана з народною мовою. Поет ясно розумів, що тільки справжня народна мова може забезпечити повноцінний і плідний розвиток усіх форм національної самосвідомості [7, с. 543]. Багато віршів Соломоса стали народними піснями. Соломос переосмислює також і біблійні образи, пристосовуючи їх до подій свого часу. Він висловлює ідею, що боротьба за звільнення Греції є справою віри для всіх християнських народів.

Поетичну традицію Соломоса зберігали на Іонічних островах його послідовники. Розробляючи романтичні теми (патріотична боротьба, любов, смерть, фольклорні мотиви), поети Іонічної школи (І. Типальдос, І. Полілас, Г. Маркорас, Г. Терцетіс) залишалися вірними народній мові й народно-пісенному віршуванню.

Після воз'єднання в 1864 році Іонічних островів із Грецією різно намічається зближення Афінської школи з Іонічною. Орієнтація Іонічної школи на димотику стала діючим фактором нової хвилі національного відродження 80-х рр. Найяскравіші представники цього періоду – А. Ласкаратос, що писав романтичні сатири, і, особливо, А. Валаорітіс. Він звертається до історичних сюжетів, до тем національно-патріотичного звучання (поеми «Пані Фросині» (1859), «Афанасіос Дякос» (1867), «Фотінос» (1870–1879)). А. Валаорітіс використовував народну мову й образність народної поезії, уміло відтворював життя народу, орієнтуючись на ліро-епічну традицію.

У 80-ті рр. народжується Нова Афінська Школа. Ставши реакцією молодих поетів на обридлу романтичну зневіру, пов'язану із занепадом романтичної традиції, ця школа, проте, дала сильний романтичний імпульс, що супроводжував нову хвилю національного відродження. Поети Г. Дросініс, Н. Камбас, К. Кристалліс, А. Ефталіотіс, Л. Мавіліс звертаються до фольклорних традицій під впливом великого філолога й етнографа Н. Політіса, що заклав теоретичний фундамент Нової Афінської школи. Взагалі ж ця школа, відходячи від романтичних традицій, опиняється під впливом французького парнасизму та символізму [25, с. 73-74].

Найбільш розгорнуто й повно виразив те нове, що внесло в грецьку літературу покоління 80-х рр. К. Паламас. Яскравою рисою романтизму Паламаса є новий історичний зміст, яким наповнюється його бачення ідеалу – свободи не лише національної та духовної, але й соціальної. Ідеальне для нього – критерій оцінки реального. У його поезії своєрідно відобразилося все краще, що складало культурну спадщину Греції [8, с. 529-530].

Підводячи підсумки висловленого, можна стверджувати, що, знайшовши для себе сприятливий ґрунт в Україні та Греції, трансформувались відповідно до специфічних особливостей соціокультурного буття цих країн, романтизм сприяв становленню нової української та грецької літератури, пробудженню національної свідомості, виробленню концепцій та ідей, орієнтованих на збереження, збагачення та подальший розвиток народної пам'яті, мови, культури.

Відмінність романтизму державних та бездержавних народів полягає в тому, що романтизм літератури перших наголошує на індивідуальності творчої природи людської діяльності, звільнення від перебільшення формалізму кінцевої фази класицизму, акцентує органічну єдність людини з одухотвореною природою, культивує творчу думку і фантазію, символ і міфи, які надають поезії емоційної проникливості й пророчої функціональності, а романтизм бездержавних народів робить наголос на історизмі, фольклорі, в яких вбачається закодований національний етнос, та звеличенні ролі національної мови [17, с. 274–275]. Характерні риси, притаманні романтизму бездержавних народів з цілковитою ясністю відображено в новогрецькій та українській романтичній поезії.

Першим поштовхом романтизму на Україні та в Греції стали ідеї німецької ідеалістичної філософії, передусім шеллінґіанства. Однак як українські, так і новогрецькі романтики поширювали філософію, народжену з власних національних джерел філософської думки. Специфічною особливістю філософії українського романтизму стала т. зв. „філософія серця”, притаманна багатьом українським філософам, поетам та літературознавцям XIX ст. Характерними ж рисами новогрецького ро-

мантизму є протиріччя між спробами повернутися до античного світогляду та зверненням до народних традицій, а також потужний вплив байронізму, однією з причин чого стала участь Дж. Г. Байрона в національно-визвольній боротьбі грецького народу та його трагічна загибель.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азадовский М. К. История русской фольклористики: В 2 т.–Т. 1.– М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1958.– 480 с.
2. Азадовский М. К. История русской фольклористики: В 2 т.–Т. 2.– М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1963.– 364 с.
3. Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму (Ч. 2. Етногенез і теогенез): посібник для вузу з теорії та історії українського романтизму.– К.: Київський інститут «Слов'янський університет», 1997.– 155 с.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури.– К.: Либідь, 2001.– 488 с.
5. Горський В. С. Історія української філософії: Курс лекцій. – К.: Наукова думка, 1997. – 287 с.
6. Дессуар М. Очерк истории психологии. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2002. – 256 с.
7. История всемирной литературы: В 9 т. – Т. 6. – М.: Наука, 1989. – 880 с.
8. История всемирной литературы: В 9 т. – Т. 7. – М.: Наука, 1990. – 896 с.
9. Кальной И. И. Философия: Учебник. – СПб.: Юридический центр Пресс, 2001. – 445 с.
10. Краткая литературная энциклопедия /Под ред. А. А. Суркова: В 9 т. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – 528 с.
11. Лесин В. М. Літературознавчі терміни: довідник для учнів. – К.: Радянська школа, 1985.– 252 с.
12. Літературознавчий словник-довідник /Упор. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.–К.: Академія, 1997.– 752 с.
13. Мочос Я. Великий пеец свободы // Д. Соломос. Стихотворения и поэмы. – М.: Наука, 1959, С. 3–24.
14. Наливайко Д. С. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.
15. Нахлік Є. Поезія українського романтизму // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – № 3. – С. 56–67.

16. Ніколенко О. М. Романтизм у поезії: посібник для вчителя. – Харків: Веста: Ранок, 2003. – 176 с.
17. Огородник І. В., Огородник В. В. Історія філософської думки в Україні: Курс лекцій: Навчальний посібник. – К.: Вища школа, 1999. – 543 с.
18. Огородник І. В., Русин М. Ю. Українська філософія в іменах: Навчальний посібник / За ред. М. Ф. Тарасенка. – К.: Либідь, 1997. – 328 с.
19. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навчальний посібник із спецкурсу. – К.: Юніверс, 1998. – 368 с.
20. Сулима В. Біблія і українська література: Навчальний посібник. – К.: Освіта, 1998. – 400 с.
21. Федів Ю. О., Мозгова Н. Г. Історія української філософії: Навчальний посібник. – К.: Україна, 2000. – 512 с.
22. Философский словарь / Под ред. М. М. Розенталя и П. Ф. Юдина. – М.: Политиздат, 1963. – 544 с.
23. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Под общ. ред. М. Ф. Овсянникова; Пер. с нем. П. С. Попова. – М.: Мысль, 1999. – 608 с.
24. Beaton R. Solomos and the Romantic Movement // Московия. Проблемы византийской и новогреческой филологии. Ежегодник. – М.: Наука, 1998. – № 1. – С. 93–100.
25. ГезпсйЪдзт Н., КбсвЭлзт Д., Мзлйонзт Ч., МрблЪукбт К., РбгЪнпт Г., Рбркюфбт Г. КеЯменб НепеллзнийЮт ЛпгпфичнеЯбт. В' ЛхкеЯпх. – БиЮнб: Псгбнийумг едъуещт дйбкфйккон вйвлящн, 1995–436 уел.
26. КецбллзньЯпх Е. П Lord Вугон уфзн Елльдб. З рбспхуЯб фпх уфз непеллзнийЮ рнехмбфйкЮ жщЮ кбфЪ фпн ЙИ' бйюнб. – БиЮнб: РбнерйуфЮмйп Бизнюн, 1995–505 уел.
27. КпнфбоЮт К. Д. Фп дзмпфйкь фсбгтэйд. Мйб рспурЪиейб рспуЭгтзут.– ГйЪнненб: РбнерйуфЮмйп ЙщбннЯнщн, 1997.–291 уел.
28. РплЯфзт Л. Гэсщ уфпн Уплщмь. МелЭфет кбй Ьсисб.– БиЮнб: Мпсщщфйкь Йдсхмб ЕинйкЮт Фсбрежзт, 1985. – 536 уел.

АНОТАЦІЯ

В статті розглядаються деякі аспекти, пов'язані з філософським підґрунтям новогрецького та українського романтизму, подається нарис романтичної поезії XIX сторіччя на теренах України та Греції.

SUMMARY

The article is devoted to certain aspects of philosophical basis for Modern Greek and Ukrainian romanticism, gives a brief outline of XIX century romantic poetry on the territories of Ukraine and Greece.

Н.В. Майборода
(Донецьк)

УДК 82.02 Українка

НЕОРОМАНТИЧНІ ТРАДИЦІЇ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Творчість Лесі Українки на сьогодні і в українському, і навіть у закордонному літературознавстві вивчена достатньо, однак ще існує ряд питань, які вимагають детальнішого опрацювання. Так, скажімо, літературознавці не раз звертали увагу на (нео)романтичність художніх творів авторки – активного теоретика цього явища (згадаймо роботи Т. Гундорової, С. Хороба, С. Козака, В. Агеєвої, М. Наєнка, С. Павличко, А. Бичко тощо). А проте і досі не створено вичерпної концепції як українського неоромантизму в цілому, так і неоромантизму у творчості Лесі Українки.

У з'ясуванні специфіки неоромантизму, тенденції якого виявилися у ряді творів Лесі Українки, і вбачаємо передусім мету нашого дослідження. Вищезгаданими причинами зумовлено і його актуальність.

Про неоромантичний характер творів письменниці у вітчизняній науці йшлося неодноразово, здебільшого – про тенденції романтизму (неоромантизму чи новоромантизму) у ліричних творах та драматичних. Скажімо, С. Козак, звернувшись до розгляду творчості Лесі Українки, назвав неоромантичними деякі ліричні твори Лесі Українки, такі, як “*Contra spem spero*”, “Пророк”, “На руїнах”, “Вавілонський полон”, “Пісні про волю” тощо, оскільки, на його думку, саме у цих творах відбилися “прагнення до боротьби за волю” [4, с. 32]. А це, за словами С. Козака, є одна із найсуттєвіших ознак неоромантизму. Зауважимо, що прагнення героя до боротьби за волю традиційно зображували ще “старі” романтики XVIII – XIX ст., тому в даному випадку доречніше говорити про романтичний характер цього мотиву, аніж неоромантичний, бо, власне, нічого новітнього у волелюбності героя Лесі Українки тут не подає.

Інша річ, С. Козак має рацію, говорячи про трактування неоромантиками ролі митця в суспільстві: “У мистецтві серед неоромантиків панувало переконання, що в лабіринті людського існування суспільна роль митця провідна” [4, с. 36-37]. Справді, порівняно із романтичним митцем XVIII – XIX ст., якого не сприймало оточення, часто не розумів народ, митець у неоромантиків висувається на передній план як визначна особистість, що є виразником ідей народу, нерідко його поводирем. У цьому плані показовим є образ поета із поеми Лесі Українки “Давня казка” чи герой твору “Поет під час облоги”.

Чимало уваги питанню неоромантичності художніх творів Лесі Українки свого часу приділила і Т. Гундорова, яка наголошувала: “в своїх художніх творах Леся Українка показала межі неоромантичної моделі – аж до переростання “неоромантичної визвольної тенденції” в ідею месіанізму (“Одержима”) і абсолютизму (“Камінний господар”)” [3, с. 182]. Тут ми знову стикаємось з концепцією визволення, про яку згадував і С. Козак. Обидва дослідники, зрозуміло, виходять із слів самої Лесі Українки. А проте, на наш погляд, неоромантичний характер художніх творів письменниці має дещо інше тлумачення.

Ми звернемося до ряду драматичних творів письменниці і спробуємо простежити прояви ідей неоромантизму, виголошуваних Лесею Українкою, на її художній спадщині. С. Хороб також трактує специфіку драматичних творів Лесі Українки як своєрідний неоромантичний дискурс: “...сама вона ... помітно видозмінила українську драматургію і театр у бік модерністських спрямувань, насамперед неоромантизму” [7, с. 26]. Щоправда, зазначимо, що пан Хороб називає неоромантизм “формою авторської свідомості”, а не літературною течією чи напрямом, однак у цьому аспекті для нас важливішим є саме трактування драматичних творів Лесі Українки як неоромантичних, аніж визначення місця неоромантизму в системі літературних координат. Автор цитованого дослідження і в іншій роботі наголошує, що “неоромантичний тип художнього мислення” Лесі Українки “виводиться із двох джерел: традицій української романтичної драми 30-80-х рр. XIX ст. й народженої в той час драми ідей..., а також традицій західноєвропейської модерністської драматургії, що формувалися значною мірою під впливом романтизму...” [7, с. 13].

Наголосимо також, що Леся Українка, будучи освіченою жінкою, орієнтуючись на літературний спадок не лише України, а й інших країн Європи, свої твори орієнтує не лише на вітчизняні традиції. Так, нерідко вона апелює до традицій німецького романтизму, починаючи з перекладів, скажімо, Гейне, і завершуючи запозиченням тем, ідей та образів. Згадаймо прикметну особливість французького романтизму: драми В. Гюго мали історичний характер і були звернені до різних країн і різних часів (чи не звідси, власне, йде традиція Лесі Українки – українського неоромантика – створювати драматичні твори, звернені до історії різних народів у різні часи?).

Одна з найістотніших ознак романтизму, як відомо, – це незадоволення існуючою дійсністю, а відтак пошуки певного ідеалу. Представники “класичного” романтизму шукали цей ідеал у майбутньому, у потойбічних світах, у світі кохання, у минулому, в екзотичних країнах, які не зазнали впливу цивілізації тощо. В Україні романтики звертались до часів козаччини як носія ідеалу. Звідси випливав ос-

новний мотив українського романтизму – “мотив національної скорботи”, тобто туги за славним минулим держави.

Неоромантиків також захоплюють пошуки ідеалу, адже і їхня сучасність видається недосконалою. Проте ідеальне, на їхню думку, треба шукати не в далеких країнах чи неіснуючих світах, а саме в існуючій дійсності, адже це ідеальне розпорошене у доквіллі: можливо, у земному, а можливо, у небесному. Неоромантиків особливо цікавить звернення до душі героя, до його особистих почуттів і переживань, на протигагу концепції «народників» щодо побутово-соціальних елементів як основи художнього твору.

У пошуках ідеалу перебувають такі героїні лесі України, як Люба Гошинська (“Блакитна троянда”), Ричард Айрон (“У пущі”), Неофіт-раб (“В катакомбах”), Мавка (“Лісова пісня”), Анна (“Камінний господар”), Кассандра (однойменний твір) тощо. Нерідко у пошуках такого ідеалу герої “тікають” від жорстокої дійсності різними шляхами. Про це вже йшлося у наших дослідженнях [див.: 5,6], тож зосередимось на ряді інших творів авторки, у яких простежуються неромантичні мотиви.

Трагічним є шлях “втєчі” від реальності Оксани (“Бояриня”): страждаючи у далекій Москві за рідною батьківщиною, героїня захворіла (ностальгію на той час вважали хворобою, та ще й невиліковною) і померла. Трагедія жінки, відірваної від рідної землі, ускладнюється тим, що чоловік героїні Степан став зрадником.

Сидів-сидів у запічку московським,
поки лилася кров, поки змагання
велось за життя там на Україні, –
тепер, як “втихомирилось”, ти ідеш
того ясного сонця заживати,
що не дістали руки загребуші,
та гаєм недопаленим втішатись [8, с. 554] –

дорікає чоловікові Оксана. Аніж пережити сором за чоловіка, повернувшись на Україну, Оксана воліє вмерти на чужині. Звертаючись до питання здобуття ідеалу героєм неоромантичного твору, наголосимо, що для Оксани таким вимірним ідеалом постає образ України, недосяжної, навіки втраченої. Недаремно Бояриня постійно згадує колишнє вільне дівоче **життя** в рідній країні, зіставляючи його з **існуванням** у Московщині, де жінці не вільно самій ні в церкву піти, ні за стіл з чоловіками сісти, де навіть майбутнього нареченого дівчина уперше може побачити на весіллі. Відтак маємо романтичне протиставлення буденності (Москва) і мрії (повернення в Україну). Однак мрія ця є недосяжною: Оксана знає, що не зможе повернутися додому, де бездіяльність чоловіка відіб’ється й на її долі. Недаремно героїня помирає від ностальгії.

Герой романтичних творів кінця XVIII – початку XIX ст. перебуває у конфлікті з оточенням, яке не розуміє його через свою відсталість

або консерватизм. Частково, на нашу думку, таким є і герой неоромантичного твору: Люба Гоцинська (“Блакитна троянда”) чи Річард Айрон (“У пущі”) – митці, які вже через свою обраність залишаються незрозумілими оточенням, або ж шукач правди, один із перших християн Неофіт-раб (“В катакомбах”) [див.: 5, 6].

Загалом драматичні поеми Лесі Українки, що звернені до проблем раннього християнства, потребують окремої уваги. За словами В. Агеєвої, модернізм “з його індивідуалізмом, фемінізмом, культом чистого мистецтва загалом був критичним щодо деяких аспектів християнства. Гуманістичність і духовність цієї релігії суголосна з багатьма ідеалістськими, антипозитивістськими настановами модерністів. Але водночас неприйнятним видавалося те, що це була релігія слабких, упосліджених, покірних, доктрина, яка не заохочувала активність, боротьбу, ініціативу, самоствердження, обмежувала, врешті, повноцінну радість творчості й поклоніння сьогобічній, рукотворній красі, наголошуючи, особливо в деяких аскетичних відгалуженнях, гріховність певних видів мистецтва” [1, с. 65]. При цьому дослідниця наголошує, що така критика християнства у Лесі Українки нав'язана впливом Ніцше, в якого ця критика “суголосна з неоромантизмом”. Питання впливу філософії Ніцше на творчість українських модерністів надто суперечливе, однак твердження пані Агеєвої щодо критики певних християнських ідей як відлуння ідей неоромантизму заслуговує на окрему увагу.

Так, у драматичній поемі “Оргія” письменниця торкається ряду вагомих проблем, серед яких значне місце посідає проблема становища митця в суспільстві. Антей, подібно до Річарда Айрона, є одиноким серед сучасного йому суспільства. Щоправда, на відміну від Річарда, Антей не сприймає своє оточення не тому, що воно не розуміє поривань артистичної душі, а скоріше з питань політичного характеру: він чекає “Признання в ріднім краї / без помочі ласкавих переможців”, не може пробачити Риму підкорення вільних греків. Мрії Антея про вільний розвиток мистецтва у вільній країні певною мірою можемо вважати неоромантичним прагненням до ідеалізованого життя.

Інші мрії має Неріса. Вона не приховує, що прагне перш за все слави: “Мені потрібна слава, / як хліб, вода й повітря”. Саме тому вона й намагається примусити Антея виставити на показ ту статую, що з неї ліпив Федон, саме тому хоче іти танцювати на оргії (вона ж бо виросла у тих умовах, а Антей вирвав її зі звичного середовища). Проте чоловік Неріси сприймає оргію не як місце, де можна продемонструвати свій талант, а як розпусту. Кожен з цих героїв намагається вирватись із тенет жорстокої реальності. Для Неріси можливим шляхом “втечі” постає прихід на оргію до Мецената (вона сприймає цей прихід як повернення до колишнього життя), для Антея ж єдино можливим виходом із ганебного становища

стає смерть, причому не лише власна, він вбиває і дружину, не стерпівши того, що вона продає свій талант і свою прихильність римлянам.

“Неоромантичний персонаж цієї авторки – бунтар, який перш за все не може прийняти заповідь покірності, слабкості, зневоленості”, – зазначає В. Агеева [1, с. 218]. Не можемо не погодитись із таким тлумаченням специфіки неоромантичного образу, адже і Річард Айрон, і Антей, і Неофіт-раб сміливо виступають проти тих поглядів, які не вважають доречними чи послідовними. Однак наголосимо, що серед таких героїв у творах письменниці постає чимало саме жіночих образів, що можна пояснити і впливом фемінізму, і, можливо, певною мірою – автобіографічними мотивами.

Серед героїнь-християнок такими є Міріам (“Одержима”), Прісцілла (“Руфін і Прісцілла”), Йоганна (“Йоганна, жінка Хусова”), донька Мартіана Аврелія (“Адвокат Мартіан”) тощо. Кожна з цих жінок, прагнучи до своєї мрії (свого ідеалу), не зупиняється, зустрівши на шляху до мети перешкоди, а досить упевнено крокує до здійснення цього ідеалу. Щоправда, враховуючи феміністичний аспект, слід відзначити, що жінці у християнстві “відведено найупослідженішу й цілковито пасивну роль” [1, с. 218]. А відтак, вважає Агеева, у творах Лесі Українки дві героїні “демонструють два доступні жінці шляхи до ідеалу. Долорес обирає статус черниці... Прісцілла, заміжня римська матрона, теж прагне чернечого зречення земних обов'язків і “відчуження від власного тіла”. Екстатична самопожертва Прісцілли вінчає її мученицьке життя. Але родинне становище цієї жінки скоріш унікальне” [1, с. 232].

Прісцілла загалом постає як образ “нової жінки”, характерний для неоромантичних творів. Вона має заповітну мрію, яку можемо трактувати як неоромантичне поривання до ідеалу. Мрія про прийдешнє життя у творі висловлена вустами іншого персонажа, однодумця Прісцілли: “Ми всі там будем громадяни / небесної держави, а не Риму...”; “Там будуть праведні, воскреслі з мертвих...” Героїня, отже, сподівається побачити райське життя, хай не на цьому світі, то принаймні у загробному житті, і заради цього християнського ідеалу ладна пожертвувати будь-чим: “Тепер же погадай: / те, за що я готова хоч і вмерти, / мені дорожче і від слави Риму, / і від моєї цноти”.

Як і багатьох романтичних (неоромантичних) героїв, Прісціллу не сприймає її оточення. Адже громада християн, до якої належить героїня, перебуває поза законом у місті. Їх всляко засуджують, звинувачують у найрізноманітніших гріхах і прагнуть покарати. Якби стало відомо, що Прісцілла, дружина шанованого римлянина, належить до цих “другорядних” істот, її було б згнано.

Дивність героїні виявляється навіть у її зовнішності: на початку твору її зображено в буденному одязі, який є “дивним контрастом

супроти оздобної оселі...”. Зрозуміло, що простота одягу римської матрони у першу чергу свідчить про її християнський аскетизм, однак це зайвий раз підкреслює і незвичність самої героїні.

Слід врахувати також мотив роздвоєності душі героїв, що також є характерним для засад неоромантизму. Так, Прісцілла змушена обирати між своїм обов’язком перед християнською громадою та почуттям до чоловіка. Це і дає підстави християнину Парвусу звинувачувати жінку у ймовірній зраді:

І де могла тоді Прісцілла бути,
яким шляхом її душа ходила,
коли до чоловіка серце рвалось?
Чи не було і в неї дві душі? [9, с. 114]

Вагається у своєму виборі й Руфін. Він наче пристав до християн, пустивши їх на збори до своєї хати, за що врешті й постраждав. Але швидше за все, він робить це заради спокою дружини, аніж задля спасіння власної душі. У тюрмі Руфін все вагається, чи не прийняти йому хрещення, однак так і не робить цього:

У мене в серці віри не було.
Я розумом хотів до вас пристати,
бо марилося мені: новая віра
врятує, може, Рим <...>
В темниці тут я довго мучив душу,
щоб нахилить її під ваші ярма!
Та не гнучка вона. Такі чужі
мені сі люди, їх думки і речі [9, с. 169].

Руфін, до речі, також має свою мрію: він сподівається звільнення для Риму, відродження його колишньої слави. Однак такий його ідеал виявляється недосяжним, і герой гине, принесений в жертву чужим йому богам.

На відміну від Прісцилли, Йоганна, героїня твору “Йоганна, жінка Хусова”, не має права вибору. Вона іде за покликанням серця, зрікається свого чоловіка і стає прихильницею Месії. Йоганна сподівається знайти якийсь новий світ, оспіваний Учителем – світ “правди, і добра, й любові, й волі”, і тому йде за ним. Прагнення знайти новий світ, що має бути кращим за дійсність, загалом притаманно героям і романтичних, і неоромантичних творів. Однак для Йоганни цей світ виявився недосяжним. Після смерті Учителя вона повертається до чоловіка, бо пророк же заповідав дотримуватись шлюбної вірності, і у відповідь на доскіпливі запитання Хуси зізнається, що була для Учителя Ніким. Вона дбала лише про його матеріальні потреби, не впливаючи на духовні аспекти. І після смерті пророка вона не має права продовжувати його справу, як інші учні, бо є жінкою. Отож, її жертва, як і жертва Міріам, виявляється марною. І Йоганна зневі-

рюється, вона в розпачі вигукує: “Ой господи! Чи довго сеї муки? / Учителю! На що мене покинув?.. / Коли ж те царство боже? Де ж воно? / Чи доживе душа моя до нього?..”

Серед драматичних творів Лесі Українки, у яких йдеться про життя перших християн, вагомим місцем посідає також “Адвокат Мартіан”. У цьому творі також осмислюється мотив самозречення героя, який, за словами В.Агеєвої, “традиційно значущий для романтизму. Неоромантики рубежу століть актуалізують, зокрема, проблему ціни фанатизму, авторитетності етичних цінностей, які були нав’язані чужою волею, а не особисто вибрані, підкреслюють трагізм втрати індивідуальної свободи заради інтересів загалу” [1, с. 237]. Мартіан, щоб мати змогу захищати на суді християн, повинен мати славу неупередженого адвоката, а тому змушений приховувати свою віру. Заради такого покликання він поступово втрачає все те, що любив. Його донька і син, виховані у християнській вірі, не можуть збагнути причини, через які змушені критися з тією вірою, і тому залишають дім батька. Аврелія вирішує переїхати до матері, з якою Мартіан давно розлучений, а Валент їде до війська. Маємо, отже, неоромантичне неспівпадіння ідеалу з дійсністю (“Ми в тебе в домі тільки бути смієм, / а жити нам не можна, щоб не стати / для тебе каменями спотикання / на трудному шляху”) і “втечу” головних героїв від неї.

Через Мартіана загинув Ардент – син його друга, адже адвокат не міг заховати його у себе, коли той розбив статую “ідолянців”, адже ніхто не повинен запідозрити Мартіана у прихильності до християнської віри. Через нього загинула й племінниця, злякавшись трусу, вчиненого сторожею.

Мартіан розуміє всю важкість такого існування, він наче роздвоюється (дуже складно водночас бути і батьком, і свідомим християнином), фактично приносить дітей і вихованця у жертву загальній справі, однак нічого не може вдіяти. Востаннє читач бачить героя, коли той, попрощавшись з померлою племінницею, сідає готуватись до судового засідання. Він врешті усвідомлює, що таким, як він, “не можна мати кривної родини, / не можна й другом називать нікого”, бо все одно його покликання виявиться вищим за родинні стосунки (і знову згадаємо тут Тараса Бульбу і Гонту, які приносять своїх дітей у жертву громадського обов’язку).

Розглядаючи своєрідність неоромантичної драми, не можна обминути увагою питання співіснування неоромантизму та символізму в українській літературі періоду зламу століть. Власне, це питання обговорювалось ще на початку ХХ століття, обговорюється і зараз, ми також звертались до його розгляду, тому обмежимось тут висновком: неоромантизм не вилився в українській літературі в цілу течію, напням чи творчий метод, а відтак не варто й отожднювати його із сим-

волізмом чи заперечувати їхню подібність. Річ у тім, що поняття символу є наскрізним для будь-якого модерністського твору кінця XIX – початку XX ст., не менш вагома його роль і в романтизмі “класично-му”. Оскільки неоромантизм, на думку його першої дослідниці Лесі Українки, є “спадкоємцем” романтизму кінця XVIII – початку XIX ст., поняття символу в його системі не тільки не втрачає своєї ролі, але й набуває іншої специфіки.

Якщо ж і припустити існування неоромантизму як окремої течії, все одно для ототожнення його із символізмом немає підстав, оскільки символи трактують образ-символ як основу літературного твору, вибудовуючи художній світ навколо нього. Водночас для неоромантиків у першу чергу важливе звернення до душі людини, до її самоцінності тощо. Відтак символічні образи хоча й широко представлені у творчості неоромантиків, не є для них наскрізними, не є домінантами.

Неоднозначно трактується символіка у творі “Осінь казка”: більшість дослідників творчості Лесі Українки вбачають у творі чітке відбиття революційних ідей: червоні корогви, блиск сокир тощо. Тут слід зауважити, що й революційна романтика початку XX ст. може трактуватись як неоромантична (якщо, перш за все, прийняти твердження про визначення неоромантизму як поєднання романтизму і реалізму чи, радше, як “повернення” романтизму, але збагаченого реалістичними елементами). Так само можна вбачати революційний мотив у пророкуванні змін у суспільстві:

Гей, пане будівничий!

Скажіть, ми хутко станем на горі?

Будівничий

Який швидкий! Ні, молодче, не хутко,
се діло довге, як осіння казка.

Принцеса

Зате скінчиться справжньою весною! [8, с. 165]

Ми не можемо, проте, однозначно стверджувати, що за образом весни ховається прийдешня революція. Так, Леся Українка чекала на позитивні зміни у суспільстві (весна для неї завжди суто позитивний образ), не раз і сама закликала до боротьби: “Хай процвіта ваша воля, як рута!” (“Пісні про волю”), “Месники дужі приймуть мою зброю, / Кинуться з нею одважно до бою...” (“Слово, чому ти не твердая криця...”) тощо. Однак у творі “Осінь казка” більше уваги слід приділити не образу майбутніх революційних зрушень, а постаті головної героїні. Адже ця жінка, як зазначає В. Агєсва, “упавши вниз, відроджується для іншого життя, в якому готова стати не **над** чоловіками – об’єктом для привласнення й підкорення, а **поруч**, у спільній творчій праці й боротьбі з життєвими злигоднями” [1, с. 176] (виділено автором – Н.М.). Принцеса продовжує галерею жіночих образів, змальованих Лесею

Українкою, які піднімаються над життєвими труднощами, над буденщиною і поринають “ins Blau”, а відтак є неоромантичними героїнями. Наскрізь неоромантичним є і неоднозначний образ скляної гори.

Символічним є і звернення Лесі Українки до античності й середніх віків, до змалювання інших країн тощо, оскільки письменники так чи інакше звертається до образу України в усіх своїх драматичних творах, бачить неволю рідної держави в образі Греції, пригніченої Римською імперією, в образі гнаного єврейського народу тощо. Цим самим Леся Українка намагалась вивести українську літературу в контекст світової. І водночас, за словами А.Бичко, вона проводить аналогії “між долею тих народів, які втрачають свою державну самостійність, потрапляють під владу інших народів та держав” [2, с. 105]. Одним із таких народів, зрозуміло, є саме українська нація.

Отже, поняття символу для неоромантичного твору є одним із основних, адже модернізм (одним із течій якого і виступає неоромантизм) активно застосовує різноманітну символіку на позначення своїх реалій. Проте головним для неоромантиків залишаються пошуки ідеалу (але не в далеких світах, як у “старих” романтиків, а поруч, у докільлі), відтак поривання “в небесну блакить” (визначення Лесі Українки), звернення до душі людини як вищої духовної цінності, протест особистості проти буденності тощо.

Не можемо не наголосити на подібності провідних ідей неоромантизму Лесі Українки до німецької романтичної традиції. Починаючи зі звичайної подібності певних творів авторки до творів Г.Гауптмана – німецького (нео)романтика, завершуючи проголошуваними нею постулатами неоромантизму в Україні, спостерігаємо вплив саме німецьких романтичних традицій. Так, скажімо, “незначна соціальність” німецького романтизму проявляється певною мірою у драмах української авторки (які порівняно з її ліричними творами фактично не містять гострих соціальних питань).

Звернення до казки як першоджерела твору та відповідно до жанру казки також, безумовно, простежується ще з німецького романтизму. У Лесі Українки в спадку наявні казкова драма-феєрія “Лісова пісня” та драматична поема “Осінь казка”. Однак звернення до фольклору як джерела художньої творчості характерне, як відомо, для традиції романтиків будь-яких країн (хіба що окрім Франції XIX століття).

Визначна роль символу в романтичному творі простежується також із часів зародження німецького романтизму, і ця провідна роль згодом давала підстави для отожднення “нового” романтизму (неоромантизму) та символізму. Так само з німецької романтичної традиції йде традиційний пошук ідеалу на противагу буденній дійсності, а найбільшою мірою Леся Українка запозичує ідею Новаліса про блакитний колір як ідеал (блакитна квітка Новаліса переростає в бла-

китну троянду у драмі української письменниці, а поривання до небесної блакиті вона загалом називає провідною засадою естетики новоромантизму).

Не можна, проте, стверджувати, що творчий доробок Лесі Українки розвивався тільки під впливом німецького романтизму. Освічена жінка, яка знала декілька іноземних мов, була обізнана у світовій літературі, загалом намагалася вивести українську літературу із вузьких національних меж, поставити її на один рівень зі світовою, а тому й зверталася до образів та ідей, запозичених з інших літератур.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.
2. Бичко А. Леся Українка: Світоглядно-філософський погляд. – К.: Укр. центр духовної культури, 2000 – 186 с.
3. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
4. Козак С. Неоромантизм Лесі Українки // Вісник АН України. – 1992. – № 5. – С. 31-37.
5. Майборода Н.В. До проблеми українського неоромантизму: творчі шукання Лесі Українки //Литературоведческий сборник. Выпуск 9. – Донецк, 2002. – С. 84-90.
6. Майборода Н.В. Суперечність Блакитної троянди і Каменя // Укр. мова та література. – 2003. – № 5. – С. 20-22.
7. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ –початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм): Монографічне дослідження – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 414 с.
8. Українка Леся. Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1989. – 761 с.
9. Українка Леся. Твори: В 2 т. – Т. 2. Драматичні твори. – К.: Наук. думка, 1987. – 727 с.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються проблеми українського неоромантизму в контексті європейського й вітчизняного модернізму, що демонструється на прикладі художніх творів Лесі Українки. У першу чергу увага в дослідженні звернена до системи образів цих творів як носія основних ідей неоромантизму. У дослідженні йдеться також про визначну роль символу в канві неоромантичного твору.

SUMMARY

The paper considers the problems of Ukrainian Neoromanticism in the frame of European and national Modernism as exemplified by critical essays and works of Lesya Ukrainka. It is concentrated primarily on the system of images of her works as an embodiment of the basic ideas of neo-romanticism. It is concentrated also on the role of symbol in her works within the system of neo-romanticism.

*І.М. Акіншина
(Луганськ)*

УДК 821.161.2 – 31.09'06

**ЖИТТЄПИСНА ПРОЗА МЕЖИ ХХ – ХХІ СТ.
НА СТОРІНКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ПРЕСИ
(СПРОБА ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ)**

Людство увійшло в третє тисячоліття. Зміни кардинального характеру кінця ХХ століття торкнулися не тільки суспільно-політичної, економічної сфер діяльності людини, але й суттєво зачепили сферу духовну, невід'ємною частиною якої є література.

Зміна епох особливо позначається на літературі, яка, маючи зв'язок із суспільним життям, виявляє паростки нового в естетичних уявленнях про світ. У зв'язку з цим вона набуває аналітичної, пізнавальної функції. Саме на зламі епох і суспільних формацій людство обертається назад, вдивляється в минуле, замислюється, що взяти в майбутнє. Читача починають хвилювати події вітчизняної та світової історії, життя й діяльність видатних особистостей. Відповідно до того, як "естетична односторонність літератури змінюється більш широкою орієнтацією її на дійсність, збільшується й художнє значення оповідної прози в системі її жанрів" [12, с.99]. Усе більше фактів свідчать про те, що в літературі ХХІ століття будуть активніше використовуватися реальні документи. І природно, що героями епічної прози, у якій мова йтиме про важливі події нашого суспільно-історичного розвитку, все частіше виступатимуть конкретно-історичні особистості. "Норми особистої життєвої поведінки у всі часи склали велику гілку літератури; найпрекрасніші та найглибші твори всієї літератури присвячені цьому предмету" [6, с.135]. Про це свідчать і дослідження інших учених. Професор університету Париж – VIII (Франція) та університету Джонса Хопкінса (США) Ж.Неф наголошує на тому, що у Франції найбільш читабельним жанром є біографія. У ході літературної дискусії про

художню творчість останнього десятиріччя, її тенденції й перспективи у виступі російської письменниці Н.Іванової стверджувалось, що сучасна література спрямована й частково “замовлена” постійно зростаючим інтересом читача до документалістики, невід’ємною частиною якої є художня біографія [7, с.12 – 13]. Подібні твердження зустрічаємо в наукових публікаціях П.Вайля, Р.Карасті, О.Галича, Б.Мельничука, О.Дацюка, І.Данильченко, Д.Стуса та ін. На сторінках періодичної преси неодноразово наголошується на зростаючій ролі літератури non fiction. Пояснюється це тим, що “у літературі “вимислу” ми маємо автора (“образ автора”), у “документальній” – відчуваємо авторське... групування “реального” матеріалу. Non fiction, таким чином, не тимчасове явище, яке може пройти... Така література – назавжди” [9, с.203].

Виступи літературознавців і письменників засвідчують необхідність глибокого теоретичного й історико-літературного осягнення проблем художньої біографії. Отже, актуальність і мета теми полягає в потребі уточнення місця сучасних художніх життєписів у загальному розвитку літературної документалістики, з’ясуванні герменевтичного характеру художньо-біографічної прози.

За останній час художня біографія значно розширила свої межі. Крім особистостей, з життям яких читача розділяє певний часо-просторовий вимір, у літературі постають життєписи видатних діячів сьогодення. Сучасні літературознавці й критики все ще помітно не встигають проаналізувати біографічні твори, що з’являються в періодичних виданнях, хоча геополітичні зміни кінця ХХ століття дещо активізували цей процес. В Україні зростає зацікавленість національним минулим, у літературу повернено імена багатьох незаслужено забутих громадських і культурних діячів, зокрема, могутньої хвилі повернення зазнали жертви сталінсько-беріївських репресій, представники кількох хвиль української еміграції, переосмислена роль багатьох широко відомих особистостей (романи Ю.Хорунжого “Вірую” (Дніпро. – 1998. – № 5 – 12; 1999. – № 1 – 6), М.Красуцького “Довга дорога вночі” (Вітчизна. – 1999. – № 5 – 8), Р.Іваничука “Саксаул у пісках” (Березіль. – 2000. – № 9 – 12), повість Б.Певного “Дійство у п’ятому вимірі” (Сучасність. – 2000. – № 1), повість-есе В.Коптілова “Вольтер” (Вітчизна. – 1997. – № 1 – 8), епістолярна повість Я.Яроша “Дорогий хтосічок, або Хтось когось любить” (Київ. – 2000. – № 5 – 6), повість-подорож В.Стадниченка “Наш перший розум” (Вітчизна. – 2002. – № 11 – 12), новела Ю.Мушкетика “Диявол не спить” (Кур’єр Кривбасу. – 1999. – Березень (№ 111)).

Спираючись на визначення Г.Винокура, що “оволодіння джерелами біографії можливе лише шляхом інтерпретації історичних пам’яток” [1, т.1, с.195], можна стверджувати, що таке родо-жанрове утворення, як художня біографія, має герменевтичний характер.

У процесі аналізу художньо-біографічного твору постає своєрідний трикутник: зображувана реальна особа – автор твору про дану особистість – реципієнт твору, з яким пов'язана проблема читацької компетентності-некомпетентності при “споживанні” поданого життєпису. Кожний елемент трикутника має подвійний зв'язок, що обумовлює подвійну інтерпретацію: життя й діяльність історичної особистості автор і реципієнт твору сприймають по-різному (автор – через документи й факти; читач – опосередковано, через концепції автора, а до того ж при певній компетентності – у порівнянні з відомими їй історичними фактами); автор життєпису пов'язаний цікавістю до зображуваної видатної особи й намагається передати свою рефлексію читачеві; у свою чергу, читач сприймає художній твір, спираючись і на свій історичний досвід. Такий подвійний акт поступово перетворюється на рефлексію читача, бо “зміст художнього твору багатозначний, кількість ідей, які в ньому містяться, невичерпна в принципі; кожен читач може побачити у творі свою ідею, яка багато в чому може перегукуватися з ідеями інших, проте, разом з тим, міститиме в собі якийсь неповторний смисловий відтінок” [4, с.139].

Аналіз жанрово-стильових особливостей словесно-художнього твору передбачає дослідження зв'язків з автором і реципієнтом, оскільки “читання – це інтерпретація” [10, с.218]. Звертаючись до такого аспекту функціонування художнього твору, ми послуговуємося герменевтичним методом дослідження, науковим досвідом рецептивної естетики.

Перші відомі герменевтичні системи (кабалістика, антична герменевтика, ексегетика) зробили значний внесок у сучасну теорію послідовної інтерпретації художнього твору. Спираючись на тлумачення слова як найбільш універсального виразу дійсності, герменевтика виступає методологічною основою для процесу пізнання. В основі теорії інтерпретації лежить категорія розуміння, яке здійснюється засобами мовлення. На цьому наголошував німецький релігійний мислитель Ф.Шлейєрмахер. Згідно з його концепцією основою розуміння є подібність і відмінність між автором твору й читачем, через це в основі загальної герменевтики лежать два протилежних, але рівнозначних принципи: 1) мова розвивається під впливом на неї людської індивідуальності, тобто автора, ініціатора мовлення; 2) автор у своїй мовленнєвій (а відповідно і літературній) діяльності залежить від мови. Саме в напруженні між індивідуальним, авторським, і мовою народжується твір. Отже, суть мистецтва розуміння полягає в проникненні в дух мови письменника, а граматичний і психологічний аспекти нерозривно пов'язані між собою. Розуміння створюється за допомогою дивінаційного (інтуїтивного) та пояснювального методів. Їх взаємодія призводить до появи герменевтичного кола, у якому відбувається процес попереднього розуміння, що підкріплюється й уточнюється за допомогою порівняльного методу. Відтак потребує пояснення принцип герменевтичного кола.

Ф.Шлейермахер указує на те, що жоден твір не може бути повністю зрозумілим без взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких він походить, і через знання всіх життєвих стосунків письменників і тих, для кого вони писали. Будь-який твір належить до сукупного життя, частиною котрого він є [13]. Філософ називає герменевтичне коло уявним, бо для того, щоб почався сам процес розуміння, слід розірвати це коло. Інтерпретація є творчістю, і вирішальне слово належить кожному окремому дослідникові (читачеві). Основою вчення Ф.Шлейермахера про психологічну інтерпретацію є принцип реконструювання суб'єктивно-об'єктивного процесу написання будь-якого твору. У лекціях А.Бека цей принцип вибудований у певну систему. Дослідник виділяє чотири види критики: граматичну, історичну, індивідуальну й критику літературну [14, с.242]. Проте Г.Винокур зауважує, що всі ці положення не слід розуміти як догматичні розмежування, оскільки вони подають вказівки на окремі тенденції, а не сувору регламентацію кожного з видів: "Граматична критика... передбачає критику історичну й індивідуальну, поетична – неможлива без історико-літературної або біографічної і т.д. в усіх варіаціях" [2, с.88].

Німецький філософ В.Дільтей трактує герменевтику як науку, що спирається на індивідуальну свідомість, тобто на здатність індивіда переживати психологічні зв'язки й розуміти їх в іншому. Учений розглядає предмет інтерпретації як мистецький та історичний феномен, ураховуючи обставини часу, в яких він створювався: "Щоб збагнути у мисленні та зобразити відносини, що мають місце в особливому, аналіз може покласти в основу лише співвідношення однорідного. Щоб наблизитися до особливого, він повинен прагнути схопити саме ті стосунки, в яких воно перебуває до загального" [8, с.24 – 25]. Поняття герменевтичного кола як структури будь-якого людського розуміння розглядає М.Гайдеггер. Філософ наголошує на категорії попереднього розуміння (перед-розуміння) інтерпретованого феномену. Без перед-розуміння неможливе розуміння, інтерпретування даного феномену [11, с.230 – 249].

У праці "Буття і час" М.Гайдеггер говорить про герменевтику й розуміння як про універсальний метод. М.Зубрицька, систематизуючи вчення німецького філософа, підкреслює, що "за допомогою мистецького твору, за Гайдеггером, ми виявляємо світ-як-подію, висловлюючи його утаєність, просвітлюючи його" [11, с.228]. Синтезував і узагальнив наукові положення М.Гайдеггера його учень Г.-Г.Гадамер, який у своїй праці "Істина й метод", йдучи за Ф.Шлейермахером, зазначає, що "тільки звернення до генези думок надає змоги зрозуміти їх як треба" [5, т.1, с.176]. Герменевтика, на думку Г.-Г.Гадамера, не повинна залишатися лише специфічною процедурою роботи з текстами: "Універсальність герменевтичної проблематики стосується сукупності розумного, того, про що можна домовлятися" [3, с.14].

Єдиною передумовою герменевтики є мова (Шлейєрмахер). Мова – це універсальне середовище, у якому здійснюється розуміння. Розуміння мовлення – це не розуміння слів шляхом поступового підсумку словесних значень. Воно з'являється як наслідок усвідомлення цілісного змісту висловлювання [3, с.73]. “Розуміння немає, коли людина заздалегідь уже намагається впізнати те, що їй хочуть висловити, запевняючи, що їй все вже й так відомо” [3, с.263]. Г.Шпет писав, що розуміння становить собою єдність потрактування та інтуїтивного осягнення певного предмета. У процесі інтерпретації останнє раціоналізується [14, с.240 – 246]. Будь-яке розуміння – це тлумачення, а всяке тлумачення розгортається в середовищі мови. Мова ж, у свою чергу, з одного боку, прагне виразити в словах сам предмет, з іншого – є мовою самого тлумачення. Тлумачення (як і розмову, котра є процесом взаєморозуміння) Гадамер прирівнює до кола, яке замикається в діалектиці питання й відповіді. Таким чином, змінюється погляд на головну методологічну трудність інтерпретації, яка носить назву “герменевтичного кола”. Уся попередня герменевтика намагалася вийти з цього кола. Гадамер наполягає на тому, що такий вихід неможливий і непотрібний. Спроби розірвати герменевтичне коло випливають з дихотомії суб'єктивно-об'єктивного пізнання світу, де об'єкт мислиться як те, що потрібно зрозуміти, а суб'єкт – як той, хто має зрозуміти. Тут інтерпретація виступає як попередній етап й умова розуміння, а розуміння – як результат інтерпретації.

Література включає в себе певну сучасність у ставленні до будь-якої сучасності, тобто будь-який текст твору завжди є історичним, закоріненим автором певною мовою в певний час [3, с.80 – 81]. “Мислити історично – означає проводити ті зміни, яких зазнають поняття минулих епох, коли ми самі починаємо мислити цими поняттями” [5, т.1, с.367]. Цю історичність тексту М.Зубрицька назвала природною частиною будь-якого аналізу тексту, бо читач також заглиблений у свою історичність, яка є його наближенням до тексту та важливим елементом усіх інтерпретацій. “Процес читання заангажує ці два полюси історичності. Прорив в інтерпретацію настає тоді, коли дві історичності зливають два різні погляди в один досвід. Злиття двох горизонтів творить значення. Це значення не належить ні текстові, ні читачеві, а є результатом взаємодії між ними. Отже, як вважає Гадамер, відмінність стає мостом, а не бар'єром розуміння” [11, с.262 – 263].

Розуміння тексту твору полягає не в тому, щоб ототожнювати себе з автором і цим подолати різницю між своїм і його досвідом, а в тому, щоб застосувати досвід автора до себе. “Читач, що заглибився в чужу мову й літературу, здатний кожної миті повернутися до себе самого; тобто він одночасно перебуває там і тут” [5, т.1, с.361]. Метою інтерпретації, за Гадамером, є не відновлення, а творення сенсу повідомлення, тобто не реконструювання певного задуму, а в конструювання сенсу. “Завдання гермене-

втики – прояснити це чудо розуміння, а чудо міститься не в тому, що душі потаємно спілкуються між собою, а в тому, що вони належать до загального для них змісту; ... домогтися розуміння, встановити його” [3, с.73].

Подальша теорія розуміння, що становить собою поєднання інтуїтивного осягнення предмета й тлумачення, що позначене терміном “інтерпретація”, знайшла своє втілення в працях французького філософа П.Рікера. Герменевтику він вбачає в теорії розуміння та її співвідношенні з інтерпретацією текстів, у послідовному здійсненні інтерпретацій.

Розуміння учений потрактував як мистецтво осягнення знаків, які передаються й сприймаються через зовнішнє вираження. Метою розуміння є здійснення переходу від зовнішнього вираження до основної знакової інтенції і вихід назовні через вираження, а також розкриття потаємного. Розуміння відбувається не через проникнення однієї особистості в іншу, а опосередковано – через знаки, які можуть бути інтерпретовані як символи. За П.Рікером, існують два способи осягнення символу: структурний, що досліджує його основу, і герменевтичний, який досліджує глибинну інформацію, закладену в символі. Завдання герменевтики П.Рікер вбачає в динаміці її мовленнєвої сутності в напрямку буття, яку лінгвістика, користуючись власним методом, прагне перетворити на замкнений всесвіт знаків: “Пропонуючи встановити зв’язок символічної віри із розумінням-себе, я маю надію виконати обіцянку, дану глибшій герменевтиці. Такою інтерпретацією пропоную подолати відчуженість, дистанцію між минулою культурною епохою, якій належить текст, і розумінням-себе. Долаючи цю дистанцію, повертаючись до розуміння тексту, екзегеза може за-своювати смисл; відчужений, він може повернутися до істинного, інакше кажучи, до буття; тільки розширюючи істинне розуміння самого себе, можна зрозуміти іншого. Уся герменевтика є також, експліцитно чи імпліцитно, розумінням-себе через повернення до розуміння іншого” [11, с.298]. Завдяки інтерпретації висловлювань можна подолати неповноту їх первинного розуміння: “Інтерпретація... є роботою думки, що полягає у перетворенні смислів таємних у смисли виявлені, показує рівні значень, що містяться в значенні буквальному. Я зберігаю також першопочаткове значення тлумачення, тобто тлумачення як інтерпретації прихованих смислів. Символ та інтерпретація повинні стати і поняттями корелятивними; є інтерпретація або багатозначність смислу, і саме через інтерпретацію багатозначність смислів стає з’ясованою” [11, с.295]. Інтерпретатор не претендує на вичерпну повноту істини про твір і особу, що його створила. Розуміння завжди має відносний характер.

Кожний новий виток культури природно намагається ідентифікувати себе, у тому числі через інтерпретацію біографій і діянь видатних людей. Система взаємозв’язків засобів виразності при відтворенні художніх образів відомих діячів у творах мистецтва, частиною якого є література, подібна до живої істоти: у різних соціокультурних умовах

вона здатна актуалізувати той або інший бік і змістову сутність. “Мова мистецтва в тому й полягає, що вона звернена до інтимного саморозуміння всіх і кожного – причому говорить завжди як сучасна й через свою власну сучасність. Більше того, саме ця сучасність дозволяє твору стати мовою” [3, с.263]. Тому пізнання символіки будь-якого історичного, культурного явища кожного разу залежить від бачення самого суб’єкта, що сприймає це явище. Зацікавлене ставлення реципієнта “вмонтоване” в процес сприйняття як актуалізацію цінностей: витвір біографічного мистецтва відповідь на запитання, які йому зададуть. Те, що виступає як “розуміння” та “інтерпретація”, багато в чому виражає інстинкт і активність самого життя, часто навіть участь у ньому непередбачуваних і нерациональних сил: “... витвір мистецтва не стільки вказує на щось, скільки вміщує в собі те, на що вказується. Іншими словами: витвір мистецтва означає прирощення буття” [3, с.302].

Людина, яка інтерпретує життя історичної особи, тим самим творить його. Забарвлення інтенції, або, за Гуссерлем, “обрію розуміння” (“розщеплення потоку свідомості між “ще-немає” і “вже-немає” [11, с.18]) суб’єкта (тип темпераменту, емоційні характеристики), впливає на те, з якою метою та з якими потребами він звертається до відомої постаті, які її риси або вчинки є найбільш співзвучними психіці й внутрішньому досвіду цього суб’єкта. Дослідження, здійснюване нами, покликане з’ясувати подібні проблеми.

У роботі ми дотримуємося положення представників рецептивної естетики (Г. Яусс, В. Ізер) про те, естетичний аналіз у вузькому його розумінні обмежується окремим художнім текстом і виявляється недостатнім для розуміння будь-якого витвору мистецтва [11, с.349 – 401], відтак і художніх життєписів. Оскільки в акті художнього сприйняття відбувається взаємодія законів твору й досвіду читача, то їх суб’єктивні очікування (почуття тяжіння – відторгнення, задоволення – незадоволення) опосередковано впливають і на сам художній зміст. В.Дільтей з цього приводу зазначає: “Певний тип людської природи завжди стоїть між істориком і його джерелами, з яких він хоче вилучити й пробудити до яскравого життя історичні образи; певний тип так само стоїть і між політичним мислителем і дійсністю суспільства, для якого він хоче сформулювати норми подальшого розвитку” [6, с.133]. Лише за допомогою синтезу антропології, психології, естетики, етики, політології, історіографії, на думку В.Дільтея, можна заповнити лакуни в розгляді формування особистості реальної, існуючої в історії людини. Біографія – це “змалювання окремої психофізичної життєвої єдності” [6, с.134]. Філософ розуміє людську волю в її русі як самомету. Тому біограф має побачити людину такою, як сам почуває себе в ті моменти життя, коли наближається до божественного. Саме таким чином життєпис відображає “провідний історичний факт у всій чистоті, повноті й безпосередній дійсності” [6, с.134].

Таким чином, у виокремлених художніх сутностях завжди наявні відбитки індивідуальної й соціальної психології, має місце вплив домінуючих настроїв, стійких ментальних станів. Рецептивна естетика, як і герменевтика в цілому, удосконалює уміння бачити за власне художніми засобами виразності творчі пошуки людського духу. Вникнути в переживання історичної особистості, відтвореної в художньому життєписі, дозволяє лише аналогічне, такого ж типу сучасне переживання читача. В основі будь-якого твору криється онтологічна таїна “звершення буття” і відкрити її дано лише подібному їй началу і лише тоді, коли реципієнт буде спроможний знайти в собі історичну минувшину, “життєвий світ” іншого.

Твори художньої біографії становлять собою унікальний сплав науки й мистецтва, де реалії історичного буття живої особи тісно переплетені з фантазією, рефлексією автора, художнім вимислом і домислом. Відображаючи минуле, становлення і зростання відомої особистості, художня біографія збагачує сьогодення й дає поштовх для аналізу творчих можливостей людини, одночасно сприяючи прогресивному поступу цивілізації, бо в усі часи існує “незаперечна істина: естетичне виховання людини засновується на понятті індивідуальності, на здатності людини вступати в діалог з минулим, щоб осмислити себе в теперішньому і відчинити двері майбутньому. Відкритість суспільства, його чутливість до інших культурних світів відкриває шлях до глибинного осмислення рідної культури та її специфіки. Література і її теорія виконують особливу роль у формуванні та розвитку естетичного досвіду людини, сприяють її розумінню світу та розумінню себе” [11, с.17].

ЛІТЕРАТУРА

1. Винокур Г. Биография как научная проблема (тезисы доклада) // Чернов И. Хрестоматия по теоретическому литературоведению. – Тарту, 1976.
2. Винокур Г. О языке художественной литературы. – М., 1991.
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. – К., 2001.
5. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики / Пер. з нім. О.Мокровольського: У 2 т. – К., 2000.
6. Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К.Косикова. – М., 1987.
7. Иванова Н. Литература последнего десятилетия – тенденции и перспективы // Вопр. литературы. – 1998. – № 2.
8. Квіт С. Основи герменевтики. – К., 1998. (Б-ка журналу “Українські проблеми”).
9. Литература non fiction: вымыслы и реальность // Знамя. – 2003. – № 1.

10. Литературная интерпретация – “за” и “против” / Предисл. А.Зверева // Иностранная литература. – 1992. – № 1.
11. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів, 2001.
12. Утехин Н. Современность классики. – М., 1986.
13. Шлейермахер Ф. Речи о религии к образованным людям ее презирающим: Монологи / Пер. с нем. С.Франка. – М. – К.: “REFL – book” – “ИСА”, 1994.
14. Шпет Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст: Лит.-теоретич. исслед. – М., 1990.

АНОТАЦІЯ

Використовуючи праці М.Гайдеггера, Г.-Г.Гадамера, П.Рікера, В.Ізера, Г.Р.Яусса, Г.Винокура, О.Галича, М.Утехіна, Д.Стуса та ін., автор у статті робить спробу аналізу герменевтичної природи художньо-біографічної прози, наголошує на стрімкому розвитку художніх життєписів межі ХХ – ХХІ століть. Прикладом є твори, котрі з'явилися у названий період на сторінках українських журналів. Накреслено подальший розвиток художніх біографій.

SUMMARY

Using the researches of M.Haydegger, H.-G.Gadamer, P.Ricoeur, W.Iser, H.R.Jauss, G.Vinocur, O.Galich, M.Utehin, D.Stus end others, the article gives attempt to analyse the hermeneutic nature of belles-letters and biographical prose, underlines the speedy progress of it at the end of the XX th century. The examples are the works appeared in this period on the pages of Ukrainian journals. The further progress of belles-lettres biographies is outlined.

*С. І. Вардеванян
(Чернівці)*

УДК 821. 161.2 – 343.09

ОПОВІДЬ ПРО КАЇНА ЯК БІБЛІЙНЕ ВТІЛЕННЯ АРХЕТИПУ ВОРОГУЮЧИХ БРАТІВ

За умов використання різних засобів тлумачення текстів та вивчення зовсім відмінних за природою текстів «можливе створення різних герменевтичних теорій, які, виходячи із спільних умов розуміння, водночас

відрізнятимуться одна від одної специфікою інтерпретаційного підходу до свого текстового об'єкта» [4, с. 212]. Таким чином, є сенс говорити про герменевтику «релігійного міфу». Герменевтиці релігійного міфу свого часу приділили увагу і П. Рікер [15], і Г. А. Веклер [7], і Р. Бультман [5]. Зокрема виділяють три рівні герменевтики релігійного міфу:

1. На першому рівні інтерпретаційної діяльності досліджують структурні, лексико-синтаксичні, історико-культурні, контекстуальні, інтерконтекстуальні особливості релігійно-міфічного тексту.

2. На другому рівні герменевтики релігійний міф постає як «історія» – історія, що її не просто «розповіли», але така, що реально відбувається в житті вірних.

3. Розуміння третього рівня – це прагнення відокремитися від будь-якого розуміння – інтерпретації першого та другого герменевтичних рівнів, це прагнення наздогнати незбагненну міфічну сутність, весь час вислизаючу істину [4, с. 211 – 228].

У своїй статті ми акцентуємо увагу на інтертекстуальній інтерпретації старозавітної оповіді про перше протистояння братів. Термін «інтертекстуальність» у даному контексті розумітимем слідом за Ю. Крістєвою як «метод дослідження тексту як знакової системи, що перебуває у зв'язку з іншими системами» [1, с. 794].

У світлі методу архетипної критики ми вбачаємо в старозавітній легенді про Каїна та Авеля метафору процесу індивідуалізації первісної людини, тобто «процесу психічного розвитку індивіда через асиміляцію свідомістю змісту особистої й колективної підсвідомості» [1, с. 117], поступового виділення індивідуальної свідомості з колективного несвідомого, зміни співвідношення свідомого й несвідомого в людській особистості аж до гармонізації наприкінці життя, пробудження до індивідуального свідомого існування, самореалізації особистості через перехід до вищої Самості особистості [1, с. 117].

Почнемо із зауваження К.-Г. Юнга про те, що «немає ні однієї важливої ідеї чи погляду без їхніх історичних прообразів. Усі вони виходять зрештою з архетипічних праформ, що лежать в основі» [20, с. 12]. Безсумнівним є факт існування архетипу протистояння братів. Репрезентація цього мотиву в міфології (єгипетські Осіріс і Сет [11, с. 411], грецькі Прометей та Епіметей, Етеокл і Полінік [12, с. 672], римські Рем і Ромул [11, с. 460], іранські Сельм, Тур та Іредж [11, с. 540], германо-скандинавські Хьод, Бальдр і Валі [11, с. 88-89] та ін.) та фольклорі (німецька казка «Співаючі кістки» [6], українські народні легенди про Каїна та Авеля [див., наприклад: 2; 9; 19]) свідчить про його наявність у глибинах колективного несвідомого. Саме тому продуктивним бачиться аналіз мотиву в річищі аналітичної психології. Звичайно, самих тільки методів наукової психології для аналізу мистецьких творів недостатньо. Це усвідомлював швейцарський психолог і культуролог, засновник аналітичної пси-

хології К.-Г. Юнг, зауважуючи, що «тільки та частина мистецтва, яка охоплює процес художнього образотворення може бути предметом психології, але в жодному разі не та, яка є складовою частиною самої сутності мистецтва, бо ця частина, поряд із запитанням, що таке мистецтво, може бути предметом тільки естетично-художнього, а не психологічного способу аналізу» [1, с. 117]. Проте нас якраз і цікавлять джерела та процес художнього творення біблійних образів Каїна й Авеля, що робить звернення до архетипної критики доцільним.

Найважливішими архетипами колективного несвідомого Юнг вважає архетипи «матері», «дитини», «тіні», «аніми», «анімуса», «мудрого старця», «мудрої старої» та «самості». Юнгіанські архетипи представляють собою здебільшого образи, персонажі, зрідка сюжети, що виражають головним чином ступені того, що Юнг називає «процесом індивідуації» [19].

У старозавітній оповіді про братовбивство викристалізуються три архетипи. Старозавітний Бог [див. Бут. 1,2] може бути втіленням архетипу Самості, яку Юнг визначав як «первинне джерело в містицистичній еволюції», «істинний центр душі», «з якого з'являється життя і починається розвиток» [14, с. 38], [20, с. 275-286].

Самість, за Юнгом, є також втіленням архетипної гармонії, до якої люди прагнуть у стремлінні досягнути єдності протилежностей [14, с.38]. Прикладом протилежностей є архетипна пара Тінь – Персона. Персона розвивається ближче до свідомості. Антагоніст Персона – Тінь, що складається частково з особистісних якостей, витиснених із свідомості в процесі формування комплексів, в поєднанні з «архетипічними ядрами, які несуть в собі як темноту всесвітнього «зла», так і творчий потенціал породжуючої енергії» [14, с. 38]. Припустивши, що біблійна пара Каїн – Абель є втіленням архетипних антагоністів Тіні – Персона, можна пояснити вибір Богом офіри Авеля і неприйняття жертви Каїна. Запущено процес індивідуації, і Персона – Абель є ближчою до свідомості, ніж втілення несвідомої частини особистості Тінь – Каїн, напрям дій якої визначився не на реалізацію «творчого потенціалу породжуючої енергії», а в бік вивільнення негативного, демонічного, охарактеризованого словами «... гріх на порозі чигає: він і так оволодів тобою...» [Бут. 4:7]. Це перша поява слова «гріх» у Біблії. У чому ж гріх Каїна – Тіні? Юнг вважає, що «архетип сам собою є ані добрим, ані поганим. Він – це морально індиферентний «нумен» (лат. божественний першопочаток – прим. перекладача), що тільки через удар зі свідомістю стає одним або іншим чи якоюсь суперечливою двоїстістю» [1, с. 1369]. У цьому контексті зрозумілим стає факт відсутності в старозавітній оповіді «ярликів». Так, Біблія не оцінює Авеля як «хорошого», а Каїна як поганого, як і не вмотивовує вибір Богом Авелевої жертви. Те, що Каїн «розсердився і вельми похмурнів» [Бут. 4:6], не свідчить про його зіпсованість чи злочинну натуру. Оцінку вчинку Каїна да-

ють апокрифи, твори гностиків, фольклорні легенди, художні твори, але не Біблія. Смерть Авеля має метафоричний характер, вона свідчить про провал індивідуації, адже гармонізація, перехід до вищої Самості не відбулися. Гріх Каїна в «непопаданні» [детальніше про це див. 16, с. 279 – 281], нереалізації творчого потенціалу породжуючої енергії, ним вибраний був не розвиток індивіда до людської свідомості, а повернення до тваринного несвідомого, до того, що пізніше отці церкви назвуть «злом», «демонічним началом». Саме тому була зроблена ще одна, вже вдала, спроба – народження Сета «замість Авеля, що його вбив Каїн» [Бут. 4:25], з яким Біблія і пов'язує продовження людського роду.

Якщо старозавітна легенда про братовбивство є описом стану душі, яка проходить етапи індивідуації, то оточуючий світ при цьому тільки постачає деякі реалії для метафоричного вираження душевних станів. Наприклад, в Біблії сказано: «Авель був вівчар, а Каїн порав землю» [Бут. 4:2]. Факт поділу перших людей за сферами діяльності – хліборобство і скотарство – пояснити неважко, а ось віддання Богом переваги скотареві є незрозумілим. Можливим поясненням, по-перше, може бути те, що стародавні євреї деякі ремесла і мистецтво пов'язували з магією. До мистецтва магії відносили, мабуть, і землеробство [12, с. 266]. По-друге, деякі вчені пов'язують біблійну оповідь про Каїна та Авеля з месопотамським сюжетом про суперечку пастуха й землероба (міф про сватання до Інанни землероба Енкімду і пастуха Думузі), де також перевага віддається пастуху [12, с. 242, 266].

Думку Юнга про те, що предметом міфопоетичної уяви є співвідношення свідомого й несвідомого в душі, тільки частково прийняв Е. Мелетинський, доводячи, що міф не може відображати тільки «самоопис душі, що прокидається до індивідуального свідомого існування, не тільки історія взаємовідношень свідомого та несвідомого начал особистості» [10, с. 43]. Учений вважає, що «взаємовідносини внутрішнього світу людини і оточуючого її природного й соціального середовища – не меншою мірою є предметом міфопоетичної уяви» [10, с. 43]. Саме в цьому аспекті й полягає відмінність біблійного (Каїн та Авель) втілення архетипу протистояння братів і його античного вияву (Прометей і Епіметей).

Дослідники міфології говорять про існування загальносвітового близнюкового культу двох братів–деміургів, причому того його варіанта, в якому один брат виступає в ролі позитивного, другий у ролі негативного персонажа, особливо коли це протистояння закінчується фатально [13, с. 174-175]. Зокрема, про архетип ворогуючих братів писав ще Е. Мелетинський у своїй праці «Поетика міфу» [11, с. 191]. Він вважає братів культурними героями, першопредками (зооморфними, а пізніше антропоморфними). Їх соціальна спрямованість може бути затемнена або ж чітко представлена, як у античному міфі про Прометей, що протистоїть богам саме як захисник людства. Його брат

Епіметей, що прийняв Пандору з її злими дарами, є варіантом «негативного культурного героя, тобто трікстера» [10, с. 43–44]. У цьому аспекті з Прометеем споріднені культурні герої богатирського типу (наприклад, грецькі Геракл, Тесей, Ясон, скандинавський Тор, слов'янський Ілля Муромець та ін.). Вони представляють сили Космосу, що воюють проти демонічних чудовиськ, які представляють Хаос, погрожують мирному існуванню людей і представляють колективне начало природно- і соціально-упорядкованого Космосу. Таким є і Каїн у гностиків, наприклад, у трактатах Іринея, Тертулліана та Епіфаня знаходимо розповіді про так званих кенітів, які вважали Каїна обраним, породженням вищої сили і носієм особливої місії [3, с. 268 – 269]. Отже, ми переконуємось у справедливості зауваження Е.Мелетинського щодо того, що архетипічні сюжети, а отже, й міфи, не тільки мають коріння в колективному несвідомому, а й повернуті на Космос і соціум.

Але іншим є Каїн старозавітний. І хоча з культурними героями первістка Адама зближує те, що він став засновником міста Еноха [Бут. 4:17], мотиви його вчинку не включають аспекту впорядкування Космосу, досягнення гармонії чи захист людей або ж боротьби за якесь суспільне благо. Більше того, крім фрази «Ходімо-но в поле...» [Бут. 4:8], Каїн не спілкується і не взаємодіє зі своїм братом Авелем. Розмови він провадить тільки з Богом – Самістю [Бут. 4]. Далі Бог не вбиває Каїна, оскільки той є частиною цілого, без якої немислиме його існування, і то частиною невмирущою, поки існує ціле. Більше того, Бог наділяє Каїна знаком, «щоб не вбивав його той, хто зустріне його» [Бут. 4:15]. Проте Каїна покарано вигнанням – несвідомому індивіду, який не пройшов етапи індивідуалізації, не підкоривши своє тваринне начало, немає місця серед людей.

Підводячи підсумки, зауважимо, що біблійне втілення архетипу ворогуючих братів відрізняється від інших, наприклад, від античного. На відміну від інших героїв, вчинки яких є значущими не так для індивіда, як для соціуму, дії Каїна спрямовані насамперед на власні онтологічні колізії. Якщо Прометей страждає через людей, намагаючись впорядкувати Макрокосмос, то старозавітний Каїн прагне перш за все вгамувати пристрасті у власній душі, в процесі досягнення гармонії усвідомити себе як рефлексуючого індивіда – особистість. У цьому сенсі Каїнові устремління притаманні кожному. Саме тому образ Каїна знову й знову з'являтиметься в літературних творах різних епох, стаючи виразником нових почуттів і прагнень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.

2. Апокрифи і легенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив д-р І. Франко. – Львів, 1896. – Т. 1. Апокрифи старозавітні. – С. 29.
3. Афонасин Е. В. Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2002. – 368 с.
4. Багаєва К. Три рівні герменевтики релігійного міфу // Філософська думка. – 1998. – № 4 – 6. – С. 211 – 228.
5. Бультман Р. Новый Завет и мифология // Вопросы философии. – 1992. – № 11. – С. 96.
6. Буслаев Ф. И. Народный эпос и мифология / Ф. И. Буслаев; сост., вступ. ст., коммент. С. Н. Азбелева. – М.: Высш. шк., 2003. – 400 с.
7. Веклер Г. А. Герменевтика. Принципы и процесс толкования Библии. – Мичиган, 1995. – С. 52.
8. Гадамер Х. – Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
9. Грушевський М. С. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – К.: Либідь, 1994. – Т. 4. – Кн. 2. – 320 с.
10. Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. – 1991. – № 10. – С. 41 – 47.
11. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: «Наука», 1976. – 406 с.
12. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – 672 с.
13. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – Т. 1. – 672 с.
14. Психологическая энциклопедия. / Под. ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха. – СПб.: Питер, 2003. – 1096 с.
15. Рікер П. Герменевтика. Етика. Політика. – М., 1995. – С. 3.
16. Сарнацька Л. В., Сарнацький М. П. Ілюзійонізм та життєве ставлення до реальності // Обрії комунікації та інтерпретації // Матеріали VIII харківських міжнародних Сковородинівських читань. – Х.: Екограф, 2001. – С. 279 – 281.
17. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Українське Біблійне Товариство, 1992.
18. Скуратівський В. Т. Русалії. – К.: Довіра, 1996. – 734 с.
19. Юнг К.-Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
20. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. / Пер. с англ. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 386 с.

АНОТАЦІЯ

На даному етапі розвитку літературознавчої думки значна увага приділяється інтертекстуальному аналізу традиційних сюжетів. У

запропонованій статті розглянуто старозавітну оповідь про Каїна та Авеля з погляду архетипної критики.

SUMMARY

At the given stage of development of literary criticism thought significant attention is paid to intertextual analysis of traditional plots. In the offered article the author considers the antiquated tale about Cain and Avel from the point of view of archetypal critics.

*О.А. Хамедова
(Донецьк)*

УДК 82-3=161.2 А-Д «19»

АНТИТОТАЛІТАРНИЙ ПАФОС ОПОВІДАНЬ Б.АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА

Б. Антоненко-Давидович – видатний письменник, публіцист, критик ХХ століття. Його життя стало віддзеркаленням трагічної долі українського народу. Він пройшов крізь усі кола більшовицького «пека»: перебував у сталінських таборах упродовж 22 років, зазнавав переслідувань з боку влади до самої смерті. Письменник був позбавлений можливості вільно працювати: його твори забороняли друкувати, піддавали несправедливій критиці, неодноразово їх вилучали кадебісти під час обшуків. Актуальним питанням залишається вивчення доробку Б. Антоненка-Давидовича, переслідуваного й замовчаного упродовж століття.

Сталінські репресії 1930-х років, терор проти українського народу митець художньо узагальнив і осмислив. Життя людини в тоталітарній дійсності стало основною темою багатьох художніх і художньо-документальних творів: спогадів “СВУ”, “Нове в політиці і медицині”, оповідань “Чистка” та “Іван Євграфович більше не належить собі”, циклів “Сибірських новел” і “Тюремних віршів”.

Тема сталінських репресій була глибше опрацьована в художній прозі, зокрема в згаданих оповіданнях. Ці твори, як і цикл “Сибірських новел”, написані вже після короткого періоду хрущовської “відлиги”, тож переслідуваний письменник не міг їх опублікувати. Оповідання з такою тематикою автор був змушений переховувати у теці, яку називав “Як умру, то почитайте...”. У цій статті простежимо художню реалізацію теми сталінських репресій на матеріалі оповідань

Б.Антоненка-Давидовича «Чистка» та «Іван Євграфович більше не належить собі», виявимо авторський погляд на проблему взаємовідносин людини і тоталітарної держави. .

Залишається відкритим питання про приналежність цих оповідань до «Сибірських новел». У листі до Я.Голуб письменник перераховує твори з цього циклу, які він уже написав, називаючи серед них і оповідання «Чистка», тому деякі дослідники до циклу «Сибірських новел» залучають ці твори. Проте думка Л.Бойка про те, що ці оповідання не належать до циклу «Сибірських новел», оскільки «вони не мають ніякого відношення до Сибіру – ні за тематикою, ні за місцем та часом зображених подій» [2, с. 636], видається більш обґрунтованою.

Оповідання «Чистка», за свідченням Я.Голуб, було написане у 1977 році й присвячене змалюванню викриття «ворожих елементів» в установах і підприємствах. У творі такої «чистці» підлягає київське видавництво. Події подаються двовимірно: крізь призму сприйняття оповідача, відстороненого свідка зображуваних подій і головного героя, бухгалтера Миколи Степановича Семенця. Оповідач перебуває в часі зображуваних подій, і це підкреслюється такими словами: «обставини, що склались останнім часом», «два тижні тому», «недавній процес СВУ» [1, т. 2, с. 342]. Оповідач виявляє своє іронічне ставлення до «чистки», коли вживає характерну для того часу політичну лексику: «недобитки розтрощених класів», «каральна десниця революції» [1, т. 2, с. 342]. Культурологи стверджують, що для тоталітарних культур характерний неоміфологізм: у масовій свідомості відновлюються міфологічні архетипи, зокрема образ ворога, що наділений демонічними рисами [1, т. 2, с. 326]. Автор спостеріг відновлення міфологічних структур у тогочасній свідомості людей і відзначив це у власному творі, що надає йому більшої переконливості й достовірності.

Весь колектив видавництва збентежений арештами директора й головного редактора, а також нещодавнім обшуком і вилученням деяких книжок. Брошура «Розводьте кролів» стає доказом ворожої діяльності заарештованих керівників, абсурдність цієї ситуації підкреслюється роздумами: «Але що могли знайти в кролівництві контрреволюційного?» [1, т. 2, с. 343]. Як свідчить лист Б.Антоненка-Давидовича до Я.Голуб, головний герой мав реального прототипа, а основою сюжету став справжній факт у видавництві, про який розповіли письменнику В.Підмогильний і Є.Плужник. Вони також стали персонажами цього твору, і це надає зображуваним подіям більшої реалістичності.

Минуле життя головного героя розкриває оповідач. Семенець був сином конторника й самотужки оволодів бухгалтерською справою, був чесним і сумлінним працівником. Важливим штрихом до його портрету є те, що до революції він працював в українському видавництві «Криниця» за мізерну платню, бо вважав поширення української книги «святою

справою". Читання української літератури надзвичайно вплинуло на Миколу Степановича і зробило з нього "свідомого українця". Він щиро вітав народження УНР, яку вважав демократичною державою, а "більшовиків не любив і боявся" [1, т. 2, с. 356]. В оповіданні з'являється мотив національно-визвольної боротьби, характерний для всієї творчості Б. Антоненка-Давидовича. У багатьох творах письменника національна революція 1917 року і утворення УНР стає сакральним часом для персонажів, бо саме тоді відбувається їхнє ідейне змушнення.

Завдяки процесу українізації Семенець став прихильним до більшовиків, проте його надзвичайно вразив процес "СВУ". Тема судової розправи над українською інтелігенцією була особливо хвилюючою для письменника й реалізувалася не лише у його спогадах, а й у художній прозі.

Змінювалися влади та історичні обставини, незмінним залишалися життєве кредо головного героя: "правда тільки одна"; цей принцип був визначальним і для самого автора, саме його неодноразово проголошував Б. Антоненко-Давидович у житті й у власній творчості.

Тлом для зображуваних подій послужило мистецьке життя Києва 1930-х років. Так, представники літературних угруповань "Плу" і "Гарт", зображені у сприйнятті старого бухгалтера, котрий зневажливо називає їх "молодими шмендриками, що лізуть до видавництва з своїми незугарними віршами й оповіданнями" [1, т. 2, с. 344]. Так автор викриває негативні тенденції у мистецтві того часу, зокрема "масовізм", коли малоосвічені автори видавали твори низького мистецького рівня. Влада всіляко заохочувала таких письменників пролетарського походження.

Герой розкривається багатогранно: у власних вчинках, внутрішніх роздумах, розмовах з іншими персонажами. Чесного бухгалтера обурює, що видавництво звинувачують у шкідництві через те, що було надруковано книжки заарештованих авторів. Хоча всім було відомо: що видання літератури замовлялося відповідними органами влади. Його чесність найкраще виявляється у той момент, коли герой внутрішньо зважується заперечити висновки комісії з "чистки". Такий широкий намір героя оповідач коментує іронічно: "як здитинився чоловік або впав з неба, нічого не навчившись за ці тринадцять років революції й не засвоївши досі, що далеко не все, що думасш, можна одверто прилюдно казати..." [1, т. 2, с. 347]. Бухгалтер Семенець наважується на відкрите протистояння голові комісії. Зазначимо, що голова комісії безіменний, тобто узагальнений образ. Його портрет виявляє його сутність: жорстокість і підозрілість. Голова комісії мав "металево-холодні сірі очі, котрі, дивлячись на когось, підозріло прищупувались" [1, т. 2, с. 347]. Недаремно Л. Кимак називав Б. Антоненка-Давидовича "майстром психологічного портрета" [3, с. 52]. На зборах всього видавництва у своєму гнівному монолозі голова комісії називає видавництво "кублом, де причаїлась мало прихована контрреволюція" [1, т. 2, с. 348]. Автор змальовує типову ситуацію того часу, коли після звину-

вачень на свою адресу працівники видавництва гучно аплодують “трафаретним” гаслам голови: “Хай живе наш любимий вождь, мудрий керівник і непохитний вірний лєнінець, товариш Сталін!” [1, т. 2, с. 349]. Дослідник радянської культури А.Скрипник зазначає, що у тоталітарних країнах “у масовій свідомості відбулася реанімація культурних стереотипів, характерних для стародавніх теократичних держав. Склався комплекс уявлень квазірелігійного характеру. Сюди включалися обожнення вождя, віра в його всевідання і моральну бездоганність. Сакралізація вождя вимагала від пропаганди використовувати засоби боговиправдання: перекладання провини на “офірних цапів” (на шкідників, шпигунів, опозиціонерів)” [4, с. 326]. Семенець (єдиний із присутніх) у своєму виступі намагався виправдати заарештованих керівників видавництва. Брутально поводитьсь голова, який зупиняє Семенця і називає його виступ “опором експлуаторських класів” [1, т. 2, с. 351]. Микола Степанович шукає моральної підтримки у колег, проте всі службовці уникають спілкування з ним і обходять як “зачумленого” [1, т. 2, с. 352]. Дехто навіть дорікнув йому, що своїм виступом він навіть підозру на колектив.

Показовим у цьому плані є персонаж, який виступає антиподом Семенця. Це близький товариш бухгалтера, його колега Мірошніченко, з яким вони разом працювали у видавництві “Криниця”, він був активним членом “Просвіти”. Під час виступу Семенця він ховається за спинами інших і пізніше залишається пасивним спостерігачем розправи над колишнім товаришем. Цей образ є втіленням художнього типу “просвітянина”, “малороса”, створеного автором ще у ранній прозі. «Малорос» проголошує любов до України, навіть зовнішньо підкреслює своє “українство” (“козацькі вуса” у Мірошніченка), проте не здатний до активної боротьби за свої ідеали і стає вірним прислужником будь-якого режиму. Авторським звинуваченням “просвітянину” є гнівний вигук Є.Плужника в кінці твору. “Як я ненавиджу цих гнилих добродіїв з козацькими вусами й заячою душею!” [1, т. 2, с. 367].

У цьому творі, як і в художньо-біографічній прозі, письменника цікавлять зміни в масовій психології людей. Він спостеріг, що десять років більшовицької влади вже привчили людей бути нещирими у спілкуванні навіть із найближчими друзями й рідними, підтримувати будь-які рішення влади. Постійні переслідування, масштабні репресії породжували страх, тому мати будь-які зв’язки з неблагонадійними вважалося небезпечним. Б.Антоненко-Давидович вважає цей загальний занепад духу “пошестю, що заражає людські маси, подібно до холери й чуми, й робить із нормальної людини безхребетного слимака!” [1, т. 2, с. 496]. У творі наголошується, що сталінська система розділяла людей невидимим бар’єром, поширювала ворожнечу і недовіру між людьми, бо суспільством, що перетворилось на “народнонаселение”, легко керувати [1, т. 2, с. 437].

Конфлікт у творі двоплановий. Зовнішнім конфліктом є протистояння бухгалтера Семенця голові комісії “чистки”. Герой протистоїть усьому колективу, який намагається відмежуватися від нього. Микола Степанович називає працівників “страхополохами” і залишається в цілковитій ізоляції [1, т. 2, с. 358]. Та найбільш психологічно напруженим є внутрішній конфлікт героя. За кілька днів до останнього засідання комісії в ньому борються дві сили: одна наказує йому скоритися, визнати свої попередні слова помилковими і засудити заарештованих керівників видавництва, а сумління говорить йому не втрачати честі й гідності, ціною брехні не купувати собі право на роботу у видавництві. Доведений до напівбожевільного стану очікуванням звільнення з роботи, на останньому засіданні він у стані афекту називає себе контрреволюціонером. Він обмовляє себе, проте виправдовує заарештованих, до кінця відстоює честь керівників видавництва. Таким чином, він позбувається внутрішнього конфлікту і відчуває полегшення, бо зміг зберегти чистим власне сумління.

Промовистою є реакція голови комісії на поведінку Семенця: “Можливо, бухгалтер Семенець і божевільний, але він класово божевільний!” [1, т. 2, с. 363]. Такий «діагноз» колись виголосив критик Кулик про хворого Тодося Осьмачку. Це був такий яскравий епізод, що автор згодом зафіксував його у спогадах і використав у оповіданні для характеристики тієї доби.

Звільнений з роботи Семенець йде вулицями нічного Києва. В оповіданні нічний пейзаж є засобом розкриття внутрішнього стану героя, котрий пригадує свою молодість, колишні мрії й надії. Ніч загострює його почуття: він відчуває себе самотнім і безпорадним у ворожому світі. Пейзаж контрастує до зображуваних почуттів Миколи Степановича, адже вереснева ніч спокійна і лагідна, у той час як герой переживає душевну катастрофу. У природі панує гармонія, а людський світ жорстокий і абсурдний. Людина, що зберегла чисте сумління, приречена на самотність у світі тоталітарної дійсності. Єдині, хто наважувся відвідати старого бухгалтера, молоді письменники В.Підмогильний і Є.Плужник. Автор наділяє їх яскравими характеристиками. Обидва митці ширі і вразливі, співчутливі до чужого горя. Кожна деталь, кожний штрих увиразнюють їхні портрети. Так, Плужника автор порівнює з Байроном, і цим наголошує не лише на зовнішній схожості героя, але й передає його емоційність і романтичну вдачу. В.Підмогильний у творі виявляє свою розважливість, скромність, надзвичайну ерудицію. Автор уводить у текст деякі деталі з життя і творчості “ланківців”, цим досягається більша достовірність зображуваного і значний емоційний вплив на читача. Молоді письменники говорять про майбутню публікацію своїх творів, роману “Місто” і поезій “Рання осінь”, і пропонують матеріальну допо-

могу бухгалтеру. В.Підмогильний попереджає Семенця про можливий арешт, адже, за теорією О.Шпенглера, “Україна вступає у свій чорний цикл” [1, т. 2, с. 368]. Надзвичайно трагічним є монолог героя. Він говорить, що арешт його не лякає, адже життя на волі не відрізняється від перебування у тюрмі. Життя бухгалтера надзвичайно важке, він змушений вести напівголодне існування, щоб утримувати родину. Тюрма звільнить його від тягаря відповідальності. М.Хвильовий так само характеризував дійсність початку 1930-х років: “Ми знаходимося в модернізованій тюрмі...”. Герой пошепки зізнається відвідувачам, що переховує сало в буфеті, яке купив заздалегідь, щоб їсти його в тюрмі. Молоді митці розуміють, що Семенець “одбіг нормального глузду” [1, т. 2, с. 369]. Ця художня деталь підкреслює трагізм ситуації.

У листі до Я.Голуб автор так коментував ідею цього оповідання: “Не має значення, чи він, бухгалтер, остаточно збожеволіє, що мені здається з деяких його дивних вчинків, чи він накладе на себе руки, дійшовши до цілковитої душевної прострації, чи його, як то звичайно тоді бувало, заберуть, посадять і заженуть туди, “куди Макар телят не ганяв”. Важливо те, що людина, яка не вступила в конфлікт з власним сумлінням, *приречена* на загибель, на знищення” [1, т. 2, с. 639].

Проблема морального вибору людини осмислюється в оповіданні “Іван Євграфович більше не належить собі” (1980). У творі розкритий процес вербування вчителя в таємного агента НКВС. Недаремно увага зосереджується на шкільному учителі, таким чином автор порушує гостру проблему взаємовідносин школи і влади в умовах тоталітарної дійсності. Школа у сталінську добу, як наголошує автор, є засобом поширення “пролетарської” ідеології, навчальний процес у ній надзвичайно заідеологізований. Деякі вчителі співпрацюють з органами безпеки, тому у шкільному колективі панує недовіра і страх. Під особливим ідеологічним пресом перебувають гуманітарні науки, бо в історії й літературі “стільки небезпек збачити від генеральної лінії партії” [1, т. 2, с. 371]. Кожний вчитель може бути заарештований за те, що недостатньо висвітлив класову сутність воєн або не засудив “націоналістичні ухили” Т.Шевченка. Тому вчитель математики Капустян почуває себе в безпеці, адже тлумачення математики не залежить від влади. Репресії придушували прояви будь-якої вільної й творчої думки в освітніх закладах. Проте ідеологічному тиску народ протиставляв власну творчість. Про скептичне сприйняття народом тогочасної дійсності говорить пародія поеми О.Пушкіна “Руслан і Людмила”, яку цитує один із вчителів: “У лукомор'я дуб срубили,| Златую цепь в торгсин снесли,| Русалку паспорта лишили,| А лешего сослали в Соловки...» [1, т. 2, с. 386]. Народ намагався врятуватися сміхом і таким чином зберігав здорову мораль.

Вчитель історії у розмові з Капустяном говорить про нищення педагогіки владою, адже понівечені всі моральні цінності, які має виховувати вчитель у дитини. Вчитель обурюється тим, що вони мають вихваляти вчинок Павлика Морозова. Задвог до того, як стало можливим об'єктивне дослідження радянської культури, автор зазначає, що Павлика “канонізували”, “записали в червоні святці” саме для того, щоб захопити дітей до наклепництва і зрадництва [1, т. 2, с. 373]. Школа змушена виховувати молоде покоління, яке не має поваги до родини, не має коріння, історичної пам'яті. Вона виховує “безбатченків”, слухняних слуг режиму. Сам Іван Євграфович починає підозрювати свого сина у тому, що він доніс у відповідні органи про його розмову з вчителем історії. Навіть подібність імені його вражає, його сина теж звать Павликом. Отже, влада досягає своєї мети – розділити найрідніших людей прихованою підозрою і недовірою. Виклик до НКВС спричиняє тривогу, нервовість і страх у Івана Євграфовича. Зростання психологічного напруження героя переконливо показано у творі. Автор підкреслює величезний вплив на психіку людини органів безпеки. НКВС наділена у творі демонічною, темною силою. Ще у ранній творчості автор підкреслював диявольську природу більшовиків. Лиховісні символи домінують уже у письмовому виклику Капустяна до НКВС. Його викликають до 13 кабінету у понеділок, що в “народі вважають за важкий день” [1, с. 370]. Сам будинок НКВС зображений місцем перебування демонічних сил. Коли Іван Євграфович думає про нього, то у нього виникають образи “темних підвалів” [1, т. 2, с. 381]. Коли ж він заходить до цього будинку, його вражає “мертвотна тиша” [1, т. 2, с. 377]. Це означення лише підкреслює подібність будинку зі світом мертвих. Перебування героя у будинку НКВС асоціюється з казковим мотивом сходження героя у потойбічний світ. Довгий коридор, яким прямує Іван Євграфович, нагадує міфологічну дорогу, яка розмежує два світи: земний, людський і потойбічний. У творі це нагнітає тривожні передчуття того, що з цього шляху не буде вороття, “дорога завжди спрямована в один бік” [4, т. 2, с. 123]. Недобрі віщування підтверджуються: слідчий Парфутін пропонує Капустяну стати таємним агентом. Парфутін спокійно переконує вчителя, що він буде писати правдиві характеристики і цим зможе врятувати від арештів багатьох людей. Капустян погоджується співпрацювати з органами і, таким чином, втрачає своє сумління, самого себе. Виникає мотив, характерний для народних демонологічних легенд про продаж душі чорту або дияволу. Він особливо відчутний у пропозиції слідчого написати розписку про згоду вчителя стати таємним агентом НКВС. Капустян пише “мов у трансі... завороженою рукою чужі слова” [1, т. 2, с. 381]. Сама назва твору вказує на те, що Іван Євграфович уже належить не собі, він втратив душу і виконує чужу волю. Новий агент має взяти собі “ключку”, нове ім'я, що особливо його вражає. Цим підкреслюється моральна смерть вчителя Капустяна і початок нового життя агента Горохо-

всього. Всі спроби повернутися до колишнього життя приречені на невдачу, адже тепер вчитель Капустян напружено очікує нових завдань своїх господарів. Спершу він має твердий намір рятувати своїх друзів і колег від арештів, пише про них позитивні характеристики. Та незабаром усвідомлює, що його правдиві свідчення нікому не потрібні, від нього вимагають зводити наклепи на людей. Психологічний конфлікт зогострюється у той момент, коли герой вагається: писати чи не писати доручене. Кілька днів він бореться із власним сумлінням, та, врешті, переступає цю межу. Подальший шлях героя – це моральна деградація людини. Він сам шукає об'єкти для своїх спостережень, у своїх характеристиках дає волю фантазії, висуває абсурдні звинувачення до людей. Так, він пише донос на власного німого сусіда і радить репресивним органам перевірити, чи справді він німий. Моральну смерть вчителя Капустяна засвідчує і те, що він відмовляється від колишнього способу життя. Він вмирає як педагог і батько: він не готується до занять у школі, не займається вихованням сина, оскільки “усі його думки забирають характеристики й пошуки нових об'єктів для спостережень” [1, т. 2, с. 392].

Отже, автор в оповіданнях “Чистка” і “Іван Євграфович” розкрив тему “маленької людини” в тоталітарній дійсності. Він зобразив два можливі шляхи розв'язання проблеми «людина і влада». В оповіданні “Чистка” герой зважається на протистояння репресивній системі, що призводить до поразки. Він залишається морально незаплямованою людиною, але приреченою на знищення. Для героя залишається єдиний вихід – божевілля. В іншому оповіданні Іван Євграфович обирає шлях наклепника: брехня призводить його до моральної смерті. Незважаючи на різний вибір героїв, доля кожного з них трагічна по-своєму.

Опозиція *правда-брехня*, через яку набувають особливої гостроти внутрішні конфлікти героїв, є визначальною для цих творів. Більшовицька влада викривила ці поняття: говорити правду стало небезпечним, а зводити наклепи – нормою життя. Тоталітарна дійсність – це світ абсурду, де викривлені етичні поняття і знівельовані моральні цінності. Автор стверджує в устами свого персонажа, що життя в такому суспільстві не відрізняється від тюремного ув'язнення, а саме свобода постає необхідною умовою життя людини. Психологічно глибокими і переконливими є характеристики головних героїв оповідань. Засобами характеротворення в оповіданнях є слово оповідача, монологи і діалоги героїв, пейзаж, художня деталь. Внутрішній стан героя переконливо розкривається у роздумах, які передаються через потік свідомості. Письменник простежив і узагальнив, втілив у художніх образах типові постаті сталінської доби.

В оповіданнях автор показав характерні риси тоталітарної культури, ті міфологічні структури, які відновлювалися у масовій свідомості людей за допомогою більшовицької ідеології: сакралізація вождя, пошуки ворогів, шкідників тощо. Художня модель тоталітарної дійсності

1930-х рр. набула достовірності завдяки використанню пропагандистської риторики того часу і відтворенню життєвих реалій доби.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антоненко-Давидович Б. Твори: В 2т. – К.: Наукова думка, 1999. – Т. 2. – 656 с.
2. Бойко Л. З когорти одержимих: Життя і творчість Бориса Антоненка-Давидовича в літ.процесі ХХ ст. – К.: КМА, 2004. – 574 с.
3. Кимак Л. «Сибірські новели» Бориса Антоненка-Давидовича (Проблематика. Стиль. Поетика). – Вінниця: Південний Буг, 1999. – 95 с.
4. 100 найвідоміших образів української міфології. За ред. О.Таланчук. – К.: Орфей, 2002. – 448 с.
5. Шевнюк О.Л. Культурологія. – К.: Знання-Прес, 2004. – 353 с.

АНОТАЦІЯ

Б.Антоненко-Давидович – видатний письменник, публіцист, критик ХХ століття. У цій статті простежуємо художню реалізацію теми «маленької людини» в тоталітарній дійсності в оповіданнях Б.Антоненка-Давидовича. У творах письменника наголошується, що тоталітарна дійсність – це світ абсурду, де викривлені етичні поняття і знівельовані моральні цінності. Проблема взаємовідносин людини і влади вирішується через моральний вибір кожного з героїв. Поетика творів свідчить про майстерність новеліста у створенні певної моделі історичної доби.

SUMMARY

B. Antonenko-Davidovich was a famous writer, publicist, critic of the XXth century. The artistic specificity of the theme of the “little man” and the totalitarian reality of B. Antonenko-Davidovich’s stories are investigated in the present paper. The totalitarian reality is a world of the absurdity in the mentioned stories. The ethics and morality are neglected in this world. The problem of the power and the man is considered. The peculiarities of the author’s style are investigated in the paper.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

О.А. Галич

NON FICTION МИКОЛИ РУДЕНКА 3

А.Л. Готов

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ

РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ УКРАИНЫ 11

О.С. Киченко

РЕКОНСТРУКЦІЯ МІФОПОЕТИЧНИХ ФОРМ

ЯК ПРОБЛЕМА ІСТОРИЧНОЇ ПОЕТИКИ 15

О.Л. Кравченко

ЖАНР ПРОЗОВОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ

МАРІЇ ГАЛИЧ 27

І.О. Назаренко

ПРОБЛЕМА ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ ТВОРЧОСТІ

ЛЮДИНИ-МИТЦЯ В РОМАНІ В.ПІДМОГИЛЬНОГО

„МІСТО” 34

Н.В. Сопельник

ДВА ВІДКРИТИХ ЛИСТИ Г. КОСТЮКА КРІЗЬ ПРИЗМУ

ЙОГО ВИННИЧЕНКОЗНАВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ 40

С.А. Комаров

К ВОПРОСУ О ТЕМАТИЧЕСКОМ

ЕДИНСТВЕ РУССКОЙ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ

И ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЫ 1917-1920 ГОДОВ 46

Я.А. Грибова

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ

ОРГАНИЗАЦИЯ СКАЗА 55

Т.В. Іванюха

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ АНТИЧНОЇ ЕЛЕГІЇ

У РАННІЙ ПОЕЗІЇ М. РИЛЬСЬКОГО 63

*Н.Т. Палий***«АГНЦЫ» И «БУЙВОЛЫ» В РОМАНЕ Г. БЕЛЛЯ
«БИЛЬЯРД В ПОЛОВИНЕ ДЕСЯТОГО» 68***Т.Г. Полтавець***СПЕЦИФИКА СКАЗА В РОМАНЕ Б.ЗАЙЦЕВА
«ЗОЛОТОЙ УЗОР» 77***О.А. Росінська***ЧИСЛОВІ ЗНАКИ-СИМВОЛИ ЯК СПОСІБ
ОЗНАЧЕННЯ СВІТОБУДОВИ В ПОЕЗІЇ В. СТУСА 84***В.О. Мезенцева***НАБОКОВ И ДРАМАТУРГИЯ 92***Н.А. Потребя***ПАМ'ЯТЬ КАК «ВНУТРЕННЕЕ ПРОСТРАНСТВО»
В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. БУНИНА 96***Г.Ю. Шелест***ПОСТАТЬ АРТИМА ХОМИКА НА ТЛІ СВОЄЇ ДОБИ 103***О.Б. Каневская***СТИЛИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ПОРТРЕТА
В РОМАНЕ В. НАБОВОВА
«КОРОЛЬ. ДАМА. ВАЛЕТ» 110***О.В. Козюра***СТИЛЬОВІ ЗАСОБИ РОМАНУ „ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО
ЛЕЙТЕНАНТА” ДЖ. ФАУЛЗА 121***Г.В. Дьяченко***СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ФИЛОСОФСКОГО
ДИСКУРСА Н.А. БЕРДЯЕВА 128***І.О. Бруннер***ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДГРУНТЯ УКРАЇНСЬКОЇ
ТА НОВОГРЕЦЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ
ПОЕЗІЇ ХІХ СТ. 134**

Н.В. Майборода

**НЕОРОМАНТИЧНІ ТРАДИЦІЇ У ДРАМАТИЧНИХ
ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ 148**

І.М. Акінішина

**ЖИТТЄПИСНА ПРОЗА МЕЖІ ХХ – ХХІ СТ.
НА СТОРІНКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ПРЕСИ
(СПРОБА ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ)..... 158**

С. І. Вардеванян

**ОПОВІДЬ ПРО КАЇНА ЯК БІБЛІЙНЕ ВТІЛЕННЯ АРХЕТИПУ
ВРОГУЮЧИХ БРАТІВ 167**

О.А. Хамедова

**АНТИТОТАЛІТАРНИЙ ПАФОС ОПОВІДАНЬ
Б.АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА 172**

Наукове видання

Східнослов'янська
філологія

Збірник наукових праць

Випуск дев'ятий
літературознавство

Відповідальний редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор К.О. Дирява
Коректори: В.О. Сирова
М.М. Івахненко
Л.І. Пац

Підписано до друку 31.03.2006
Формат 60x84/16. Папір Maestro
Гарнітура Times. Друк - різнографія
Умов.-друк. арк. 13,08. Обл.-вид. арк. 15.
Умов.-вид. арк. 13,95.
Тираж 500 прим. Зам. № 104

Видавництво ГДПШМ
84626 м. Горлівка, вул. Рудакова, 25