Міністерство освіти України
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Чернівці, 1998

Міністерство освіти України
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Науковий збірник

Випуск 5 (62)

Чернівці, 1998

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Problems of Literary Criticism

Видається з 1966 року
Випуск 5 (62)

У збірникові містяться теоретичні та компаративістичні статті, що розподілені за рубриками: "Міфологія – фольклор – література", "Жанрологія", "Традиційні сюжети та образи", "Література та суспільство". З цього випуску започато рубрику "Публікації". Порушені в статтях питання розглядаються переважно на матеріалі українського фольклору та літератури (І.Франко, В.Стефаник, Д.Донцов, Б.І.Антонич, Ю.Андрухович), частково на матеріалі інших європейських літератур (Г.Асакі, І.Тургенєв, К.Вольф, Е.Манов). Оприлюднені в цьому збірникові статті та публікації являють певну проблемно-тематичну цілісність.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:
проф., д-р філол. наук А.Р. ВОЛКОВ (гол. редактор),
доц., канд. філол. наук Б.П. ІВАНЮК (відп. секретар),
проф., д-р філол. наук М.М. ГІРШМАН,
акад. НАН України, проф., д-р філол. наук І.О. ДЗЕВЕРІН,
акад. НАН України, проф., д-р філол. наук Д.В. ЗАТОНСЬКИЙ,
доц., канд. філол. наук В.Г. ЗІНЧЕНКО,
проф., д-р філол. наук О.Д. МІХІЛЬОВ,
чл.-кор. НАН України, проф., д-р філол. наук Д.С. НАЛИВАЙКО,
доц., канд. філол. наук П.В. РИХЛО.

Адреса редакційної колегії:
274012 Чернівці, вул. Коцюбинського, 2,
держуніверситет, кафедра теорії та історії світової літератури.
Тел.: (037-2)-59-84-87.

© 1998
ISSN 0321-1215

ББК ШЧя43
УДК

МІФОЛОГІЯ — ФОЛЬКЛОР — ЛІТЕРАТУРА

І.М.Зварич
Чернівецький університет

ДО ПРОБЛЕМИ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВОГО "ПОВЕРНЕННЯ" В ХУДОЖНЬОМУ МОДЕЛЮВАННІ ДІЙСНОСТІ

Час до народження – це безкінечність. Час після нього – теж безкінечність. Між ними – життя. Осмислення післяжиття (того світу) в релігії та філософії постійні. Дожиття в історичний період людства майже не осмислювалося. Чому? Тому що в дожиття для історичного мислення повернення немає. Орієнтованість свідомості на сприймання незворотності характеру часу безкінечність пов'язує тільки з майбутнім. Це – риса сучасного мислення, точніше – це історичне (темпоральне) мислення. На відміну від міфологічного, в якому безкінечність завжди пов'язана з поверненням до витоку. Міфічний час – час замкнутий, циклічний. В міфі час не має спрямування в майбутнє, він завжди орієнтований в минуле. Підкорена такому розумінню часу свідомість не знає смерті, бо смерть як момент є точкою відліку початку. На цій основі можемо стверджувати, що в міфічному мисленні відбувається чергування не життя і смерті, а життя і дожиття. Таким чином, часові параметри міфічного мислення визначаються співвідносністю вічності і життя, а не життя і смерті. Якщо розкласти ці виміри відповідно з логікою історичного мислення, то це буде виглядати так:

– міф – це вічність – життя – вічність;
– фольклорно-літературне мислення – це життя – смерть, або можлива вічність.

Життя в міфічній свідомості – це прояв і реалізація першоматерії в певній конкретній формі. Якщо принагідно тут згадати анімізм, то особливості цього феномену як одухотворення світу стають особливо яскравими і наочними.

Вічна праматерія з можливістю реалізації всього сущого часу як такого не має: вона – вічність. Видимий чуттєвий світ – це її прояв і можлива організація прояву. Час міфів як час сновидінь – базується на глибинному зв'язку свідомості людини з невидимою але істинною для міфологічного мислення формою буття. Це – відчутні і конкретизовані

на рівні свідомості в ритуалах та звичаях зв'язки з першоматерією та з первинною формою її прояву в першопредках. Таким чином, людина як продукт реалізації праматерії уподібнюється їй в часових формах існування: сон (підсвідомість) – це буття у вічності (безкінечність), буття поза сном (свідомість) – це час (кінечність). Поза сном людина в ритуалах, звичаях, магії і т.п. – імітує діяльність праматерії (сну). Тобто в міфологічному мисленні свідомість виступає реалізацією підсвідомості в більш наявних зв'язкових формах, ніж у житті сучасної людини.

В узагальненому розумінні міфологічне мислення підкорене логіці побудови і буття міфопоетичної моделі Всесвіту, в якій людина як форма праматерії втілює в собі вічність (дожиття) з можливістю реалізації цієї вічності в усвідомленій формі творення (життя). Тобто сон (вічність, добуття) і існування поза сном (час, буття), чергуючись одне з одним повторюють логіку існування Всесвіту. День Брахми і його сон як народження і вмирання космосу яскравий приклад такого розуміння часу та буття.

Виходячи зі сказаного про співвідношення вічності (добуття) і часу (буття), зазначимо, що простір як місце реалізації буття є саме однією з форм останнього і народжується, як час, вічністю. В вічності немає часу, в ній немає простору. Тільки поява форми стає місцем і точкою відліку часу буття. Наявність місця – це наявність об'єкту буття, тобто часового існування у вічності. Факт буття як точка організації простору та відліку часу набувають статусу події. Вони стають основою історії, зав'язкою великого сюжету життя.

Розгортання цього сюжету відбувалося на текстовому просторі трьох великих глав: міфу, фольклору та літератури.

Сформована в міфологічну епоху цілісність буття колективної душі зазнає руйнації на етапі формування фольклору. В ставленні до міфу з'являється іронічність як результат розколу цілісності, про яку йдеться. Цілісну і єдину світоглядну систему поступово витісняє своїм зародженням жанрова система, яка є свідченням роздрібненості колективної душі.

Магічна сила слова як матеріалу та інструменту творення Всесвіту поступається з часом силі свавільної словесної гри більш емансипованої, певною мірою звільненої від колективного впливу, індивідуальної душі. На зміну міфові приходить казка. Починається історія слова як мистецтва. Це відбувається тоді, коли міф перестає бути об'єктом віри. І його пародіюють. Він розсипається на велику кількість жанрів, даючи їм, як першоматеріал, життя. Продовжуючи аналогії, можемо допустити, що факт розпаду цілісної міфопоетичної системи щодо системи давніх фольклорних жанрів виступає першоматерією, реалізуючи в них свою потенцію вічності. Тобто міф (сон, добуття, вічність) реалізовує себе в фольклорних жанрах (не сон,

буття, час). Інакше кажучи, міф усвідомлює себе в процесі реалізації фольклорних жанрових форм.

Література стала остаточним етапом руйнації цілісності міфопоетичного світосприймання. Індивідуальна свідомість звільнилася від колективного диктату і стала домінувати в словесному мистецтві. Однак це не означає, що міф (першоматерія) зник, і його повністю замістила література. Єдність людини зі світом, суспільством і самою собою забезпечувала міфологічна свідомість і великою мірою фольклорна теж, будучи гармонійним продовженням міфу.

Література ж формується на тлі занепаду культури під тиском прогресу цивілізації. Розвиток літературної творчості відображає зростання індивідуалізму як наслідку цього процесу. Суспільство розколюється і розмежовується не лише на класи. Відчуженість, відірваність індивідуального буття не лише від суспільства, але і від природи, і самого себе стає історією художнього слова.

Слово стає інструментом, матеріалом і втіленням пошуків втраченої внутрішньої цілісності людини. Воно стає або засобом утопічного спасіння, або інструментом цинічної соціальної заангажованості, або прихистком і притулком для втечі від світу, або прирівнюється до багнета, або звучить вироком людству, або, нарешті, прагне повернутись до першоджерела.

В усіх названих іпостасях слово проживає своє життя з болісним відчуттям часу на сплюндрованому людиною просторі. Воно знаходиться в стадії надвечір'я – літературного буття, тобто в тій стадії, коли потреба повернення до світанку відчувається особливо гостро, коли пошуки витоків обов'язково повинні стати успішними, бо Брахма втомився, він скоро втомлено закриє свої очі і засне.

Цілісність міфопоетичної світоглядної системи визначається, перш за все, тим, що її просторово-часові параметри докорінно відрізняються від цих же параметрів в історично орієнтованому мисленні [3, с.220-221]. І справа не тільки в тому, що перше в часі прагне до витоку, а друге – до кінця, а в тому, що ця різниця визначає характер події (буття, існування) в просторі. Абсолютне підкорення людини космосові і організація життя згідно з його законами (циклічність) в міфі визначає його відмінність від наступних стадій буття (фольклор, література), в яких, особливо в літературі, бунт проти космосу досяг апогею. Темпоральність мислення людства, його історія – це суцільна боротьба за звільнення від неба, від Бога, від соціуму, від релігії, від традиційної моралі і всіх традицій. Праматерія, якою виступає по відношенню до фольклору та літератури міф, втілилась в формах, розвиток яких на кожній стадії пов'язаний зі зростаючим бунтом, запереченням і руйнацією попередніх етапів становлення. Зруйнований простір минулого збільшує простір душевної пустелі історичної людини. Тому всі її сподівання на краще пов'язувались з майбутнім. Але чим далі від

витоків відходила в своєму слові людська душа, тим більше занепокоєння і тривога охоплювали її буття. Пошуки сенсу останнього стають від цього все більш гарячковими, розгубленими і часом істеричними. Неусвідомлене і свідоме прагнення повернутись до гармонії зі світом стає все більш відчутнішим і очевидним. Для цього творяться інколи навіть штучні імітації повернення.

Шляхи розвитку людської цивілізації визначили характер розвитку словесного мистецтва під знаком постійних пошуків ідеального буття з відчуттям цілісносної єдності в космосі. Таким чином, пошуки названої цілісної єдності є вислідом її руйнації.

Все існуюче є назване, і поза названим існування немає. Тобто структура Всесвіту моделюється свідомістю і виражається мовою. Своєрідність цього вираження визначається індивідуальною, етнічною, расовою і т.д. психологіями, і є проявом в свідомості також підсвідомих інформаційних імпульсів про глибинну єдність зі світом. Тобто в людині є все те, що є поза нею. З цього погляду вона є втіленням, носієм і промовцем Всесвіту. Тому з давніх-давен, створений людиною світ, завжди будувався у відповідності зі світом, який створив Бог. Зв'язки з природою, людьми і тваринами завжди улягали законам Божого світу. Цілісна єдність зі світом, живим і неживим, забезпечувала цілісну єдність свідомості індивіда. Соціальна цілісна єдність продиктована не тільки спільними інтересами виживання, але й глибинним розумінням одинаковості зв'язків всіх і кожного зі всіма і кожним, і з Богом. Тобто при такому розумінні відносин кожний член соціуму за "небесним" рахунком одинаково важливий, рівноцінний всім іншим членам суспільства, і, як і всі інші, необхідний. На цій основі існує колективна душа, в лоні якої душа індивідуальна отримує єдину можливість реалізації своїх вищих потреб. Цілісна єдність колективної душі втілює і виражає існування та функціонування цілісної єдності праматерії, витоку, Бога. Колективна душа з цього погляду породжує, формує і відтворює індивідуальну душу. В такій цілісній єдності смерті не існує. Колективна душа як втілення душі Всесвіту вічна, безсмертна. Саме цим визначається характер просторово-часових характеристик міфологічного мислення і міфологічної свідомості. В ній смерті немає, є вічне повернення і відтворення. Є великий закон циклічного ритму життя Всесвіту. Цьому законові підкорене життя людей, котрі є складовими частками космосу. Вічне буття космічної душі, душі праматерії, втілене таким чином у Вічності буття колективної душі народу.

Смерть – це винахід історії. Початок відліку часового існування людства став початком формування в людській свідомості образу смерті і першим моментом, в який людина вперше не захотіла повертатись до себе додому, до самої себе, до праматерії, і вирушила в зворотний бік – до смерті, до руйнації цілісної єдності зі світом,

суспільством і з самою собою.

Праматерія, вічність почала жорстоко мститися за таку самовпевненість: час став смертю. Крон почав поїдати своїх дітей. Почалась історія, темпоральність якої, як свідчить досвід, має тенденцію до руйнації і індивідуалізованої самоізоляції, відірваності людської свідомості і душі від цілісних першооснов буття.

Саме момент народження смерті докорінно змінює просторово-часові характеристики людського буття. На сцену виходить Смерть і починає грати на ній постійну головну роль.

Але на шляху пошуків безсмертя, подолання страху смерті в людській свідомості постійно існувало підсвідоме знання про незнищенну природу душі. Тому поступово, вже на стадії майже повного знищення цілісної міфологічної єдності колективної душі, як фактор самозахисту людини, виникають світові релігії, в яких з повною відповідністю з законами космосу втілюється можливість реалізації безсмертя. В них відтворена можливість досягнення втраченої єдності колективної душі через повернення до витоків, до вічності.

Таким чином, в людській історії з'являється стабілізуючий і врівноважуючий негативні тенденції розвитку цивілізації чинник. Але вироблена багатьма століттями історії традиція індивідуального буття і самовпевненої позиції індивіда щодо Всесвіту породила безліч спокусливих штучних форм, в яких імітується реалізація духовної особистості на землі. Це – результат розбещення людської свідомості крайнім, насильницьким за своїм характером щодо космосу, позитивізмом. Найдикіші інстинкти, найогидніші збочення і фантазії, найтемніше звіряче єство, поступово витісняючи із свідомості Бога, отримало легальний статус існування в побуті, моралі, філософії, мистецтві і політиці. Такі гасла, як "Бог помер", "Бога немає", "Людина – Бог" і т.п. ставали дедалі популярнішими, а войовнича людська спільнота, волаючи проти Небес, знищувала в цій війні основні засади свого духовного буття.

Багато віків ворожнечі, нетерпимості, індивідуального і етнічного егоїзму в жахливих формах реалізувались в XX ст., яке стало етапним підсумком попередньої історії розвитку людства.

Література, в кращих своїх зразках, відображаючи ці процеси і шукаючи повсякчас порятунку для людського духу, як жодна інша форма суспільної свідомості, постійно утримувала, зберігала і культивувала в собі пам'ять про предвічні незнищені основи цілісності душі суспільства і космосу. У вкрай трагічних формах загального контексту розвитку цивілізації незнищенне ядро архетипної пам'яті людства в художніх літературних моделях дійсності утримувало людство від остаточного озвіріння, непокоїло примітивізм його повсякденного пустого побутового існування, живучи в глибині індивідуальної свідомості об'єднуючим всіх людей началом.

Поруч з медитацією, літургією і хаджем література, естетизуючи буття людського духу, повертає людину до усвідомлення витоків її божественної єдності з великою, незнищенною і вічною основою космічної душі.

Підсумовуючи вище мовлене та враховуючи тенденції повернення до "ядра" в сучасному літературному процесі (постмодернізм), можемо з великою долею ймовірності прогнозувати початок закінчення історії з її безжальним і незворотним поступовим рухом часу. Інакше кажучи, майбутнє стає минулим. Людство повертається. Смерть починає вмирати. Принаймні в художній формі свідомості.

1.*Барт Р.* Избранные работы. – М. – 1994.
2.*Лосев О.Ф.* Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
3.*Шопенгауер А.* Сборник произведений. – Минск, 1998.
4.*Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. – Минск, 1998.

Стаття надійшла до редколегії 20.12.98.

Summary

The problem of Space and Time in the mythological stage of human thinking is suggested. The contradiction between this forms of consciousness are revolved by the tendencies to modeling of the World in the literature consciousness. The tendencies in their own content determinate on the reversion to the myth.

© І.М.Зварич, 1998

О.В.Тараненко
Донецький університет

СПРИЙНЯТТЯ КАЗКИ В АСПЕКТІ ПОХОДЖЕННЯ ЖАНРУ

Словесний світ казки, відбиваючи зміну становища людини в бутті, прагне в той же час до збереження одвічних підвалин людської культури. В казці слову надається своєрідна можливість самопрояву, з'ясування смислу світу саме через його самовимовляння. З цієї точки зору особливу зацікавленість викликає підкреслена ритмізованість казкової розповіді на всіх її рівнях. Ця якнайважливіша особливість слова казки виявляє її глибинний зв'язок з культурою міфу. Взагалі вивчення художньої структури казки приводить до висновку, що простір казкової розповіді виявляється сферою напруженого діалогу двох типів культури. Міфологічна традиція, з одного боку, і система поетичних форм, що постає, з іншого, є своєрідним резонуючим тлом для розгортання "словесної музики" казки.

Репрезентування такого роду діалогу культур безпосередньо в структурі тексту (навіть, радше, в принципі побудови, складання тексту – усного, варіативного і відносно нестабільного) визначає постійність присутності казки в освоєні культурного набутку людства кожним поколінням і кожним індивідом зокрема.

Казка передає культурний код канонізованими формами, спонукаючи адресата до власних відкриттів і конструювання власної картини світу. Міфологічно-ритмічні жанрові "кліше" передають культурну інформацію безпосередньо. Вони приносять задоволення слухачеві, породжуючи в нього неусвідомлені асоціації, укорінені архетипно. Тим самим роль адресата в таких текстах не просто збільшується, а суттєво змінюється. Текст постає не стільки джерелом інформації, скільки "її збуджувачем" (Ю.М.Лотман).

Самі способи впливу міфологічного "тексту" і тексту художнього принципово розрізняються. Твори фольклору в цьому ряду займають певну перехідну позицію, і народна казка надає нам прекрасну можливість безпосереднього відчуття цього переходу. Спробуємо в найзагальніших рисах відзначити основні особливості художнього типу сприйняття на відміну від міфологічного.

Механізми та природа рецепції міфологічних текстів (і розповідних, і зображувальних, і ритміко-музичних) не можуть бути розглянутими поза загальними закономірностями міфологічної реальності. Ритуальне, обрядове дійство не "сприймається", воно речовинно й чуттєво-конкретно здійснюється в життєдіяльності усіх учасників ритуалу чи обряду. В ньому можуть розподілятися ролі (жрець; посвячуваний;

жертва; той, хто потребує лікування; той, кого хоронять; дух, до якого звертаються, тощо), проте всі вони залишаються єдиними в загальності реальної співучасті в тому, що відбувається. Позиції споглядача, слухача, реципієнта як такої взагалі немає. Її робить неможливою буквальність уявлень і повнота збігів їх з реальністю стародавньої людини. Міф нічого не пояснює, але подає живу образну картину світу, котра не може бути сприйнятою інакше, ніж через пряму співучасть кожного в її створенні. Принципи сприйняття збігаються з чинниками колективної творчості, де кожний – учасник, незалежно від формальної ролі (об'єкт або суб'єкт впливу).

Тотожність, буквальна уречевленість і конкретно-чуттєвий характер міфологічного образу визначають дві основні властивості "передпоетичної" картини світу. По-перше, вона завжди являє собою олюднений космічний порядок – упізнаний, знайомий і захисний для індивіда. Основою цього порядку, як ми вже відзначали, стає природно-органічна ритміка, вловлена й посилена людиною в створенні "вторинної" єдності природи. "Повторювальний" ритм циклічної картини світу є запорукою упізнаної людськості й організованого порядку.

По-друге, міфологічні уявлення про світ мають "шарувату" структуру (К.Леві-Строс). Вони спрямовані до синхронного згортання усіх ритмічних рівнів, до накладання їх один на одного. Ступінь упізнання в міфі настільки високий, що ланцюг подій актуалізується з кожної точки, практично у будь-якій послідовності. Головна вимога при передачі такої інформації – її якнайповніша збереженість. І тоді усякий складник її виконує роль "вузлика на пам'ять", за визначенням Ю.М.Лотмана, викликаючи весь спектр культурних асоціацій, що одночасно виявляються особистісно значимими і залучають до колективно-родової співучасті.

Внаслідок усе-тотожності (а значить – усе-можливості) ця інформація виявляється абсолютно достовірною для міфологічної свідомості. Вона не тільки не звіряється з безпосередніми життєво-практичними знаннями, а превалює над ними, визначає їх і диктує правила життєвпорядження. Збіг образу й значення в цілісній картині світу перетворює свідомість, що сприймає, в учасника процесу вічних перетворень, де кожна форма постає готовою для вміщення єдиного змісту.

В умовах, коли "те, що сприймається і те, що сприймає, актор і глядач, зміст і форма... багаторазово обмінюються місцями" (В.Н.Топоров), космоутворюючим чинником, який утримує єдність світу, є структура. І якщо міфологічна розповідь основою структури світу і слова має ізоморфність, "листкуватість", одночасність ритмічно нанизуваних фрагментів, то казка, мабуть, починає свою історію з ізоляції сюжетних фрагментів міфу, "рамкового" обмеження епізодів обряду, котрі всередині себе, у своїй організації відтворюють принципи міфологічної

структури. Отже, рамковість тексту, визначена Ю.М.Лотманом як одна із засад його художності, для казки робиться жанротвірною характеристикою.

Така ізольованість виявляється передусім знаком зародження нової, художньої реальності, осмисленої в працях М.М.Бахтіна як результат відносин завершення, які створюють буття наново в його "зовнішній вираженості", "зовнішньому закінченому образі", подають його у вигляді "естетично-закінченого й обмеженого, естетично-подієвого живого простору" [2, с.27, 39]. У цьому сенсі М.М.Бахтін вважав, що "завершуваність – специфічна особливість мистецтва на відміну від інших областей ідеології" [3, с.145].

Природно, така ізоляція (завершення, усунення тощо) вдається первинною функцією форми по відношенню до змісту, коли подія, предмет, якийсь фрагмент буття виводиться з низки життєво-подієвих, пізнавальних, етичних закономірностей і постає не тільки як ізольований, але і як "звільнений формою від відповідальності перед майбутньою подією і тому у своєму цілому самодіюче-спокійний, завершений, такий, що увібрав у свій спокій і свою самодостатність, і ізольовану природу" [1, с.60].

Для нас важливо підкреслити бахтінську ідею про звільнення ізолюючою формою, художньої реальності від єдності та відкритості подій буття. Міф як форма життя виявляється принципово не завершеним, його відношення до всякого фрагмента дійсності – це відношення втягування в єдине коло співучасного буття. Ізоляція розказуваної події з цього циклу неминуче робить його вигаданим, умовним, і для цього бачиться необов'язковим процес деміфологізації змісту, подолання неактуальних міфологічних смислів. В добу зародження казки, ймовірно, був можливим перехід одного й того ж актуального змісту із життєво-практичної сфери міфу в зароджувану сферу поезії і назад, бо самі ізолюючі відносини лишаються формальними, структурними, коли слово, ставши умовним, звільняє ізольовану і тим самим завершену реальність від співучасно-життєвої відповідальності міфу тільки у певному аспекті функціонування. Але сам поділ єдиного змісту на принципово несумісні формальні та функціональні сфери виявляється діалогічним відкриттям такої сили і такої смислової напруги, що процес вигаданості, уявленості в слові розвивається безповоротно. М.М.Бахтін зауважує з цього приводу: "Відчуженою і вигадано-безповоротньою постає подія прагнення, ціннісна напруга, яка завдяки цьому без перешкод зживає себе і стає заспокоєнозавершеною" [1, с.60].

Слово, що містить в собі величезний художній потенціал, самовимовляється в першопоетичних жанрах не як реально-уречевлене, буквально здійснюване в міфі, а як умовне.

У перспективі нашого дослідження найпоказовішою є думка М.М.Бахтіна про змінювання слова як матеріалу мистецтва в ізольованій художній реальності: "Слово **своїми силами** переводить форму, що завершує, в зміст" (виділено мною – О.Т.) [1, с.61]. Казка – це жанр, який демонструє цей перехід саме як процес переведення міфологічних смислів слова в його художню структуру при їх одночасному, пограничному утриманні в тексті. Тут міфологічно-сакральну, магічну силу слова помножено на силу його становлення в новій, умовно-поетичній якості. Ізолювавши фрагменти єдиної міфологічної дійсності в події розповідання, слово своєрідно згортає всі плани свого міфологічного буття, зорганізовуючись всередині ізольованого епізоду згідно з тим же принципом, але інакше пристосованим. Міфологічна всевладність слова трансформується в казці у відчуття його створеної умовності, і це "почуття активності породження значущого висловлювання", позначене М.М.Бахтіним як одна з визначальних ознак поезії, "стає формуючим центром, носієм єдності форми". Ця єдність, що сформовується, виявляє, на думку вченого, передусім ритм і взагалі "всякий порядок котрий повертає того, хто висловлюється, до самого себе, до своєї діючої, породжуючої єдності" [1, с.63].

І тип тексту, і його окремі елементи характеризують казку як перехідний, пограничний феномен, у котрому міфологічна тенденція до космоутворення знаходить своє завершене вираження в художній реальності, що постає. Мабуть, так можна схарактеризувати і тип сприйняття казки, при тому, що "рамковість" тексту, його ізольована завершеність передбачає саму постать реципієнта.

М.М.Бахтін пов'язує зміст естетичних відносин з завершальною діяльністю одного з суб'єктів цих відносин. Сам новий тип реальності – художній – народжується у зв'язку з появою "завершального" суб'єкту, з ціннісною реакцією останнього на світ. Нас особливо зацікавлює коментар М.М.Бахтіна щодо гри дітей. Сама дитяча гра, підкреслює вчений, не має естетичного характеру, оскільки діти переживають роль, життя іншого буквально як своє. "Гра дійсно починає наближатися до мистецтва... коли з'являється новий, "безучасний" учасник – глядач, який починає милуватися грою дітей з точки зору зображеної нею цілої події життя, естетично активно її споглядаючи і почасти створюючи (як естетично значиме ціле, переводячи в новий естетичний план)" [2, с.67].

Принципово важливою, на наш погляд, тут видається думка про те, що поява позиції глядача, на відміну від учасника створює естетичну реальність, переводячи самою своєю присутністю, своїм поглядом цю дійсність з якості реальної в якість естетичну.

Діяльність такого глядача схожа на авторську, яка створює новий план буття. Подібний перехідний характер має позиція того, хто сприймає

казку. В його рецепції напружено виявлено саму суть процесу "учасного споглядання", коли, за словами М.М.Бахтіна, "мистецтво і життя не є одним, але повинні стати в мені єдиним, в єдності моєї відповідальності" [2, с.6].

Той, хто сприймає казку, феноменально одночасно відчуває життя своє і реальність казки як єдине, рівноможливе і відмінне, "різножанрове", коли правила одного не можна застосувати до іншого. Причому в здійсненні живої фольклорної традиції кожен слухач виступає як потенційний розповідач. Тут адресат – автор своєї власної казки, однак у деякому відношенні – і герой її, що не дозволяє йому остаточно відділити себе як "безучасного учасника".

Казка, що рамково обмежує епізод міфу і в той же час утримує міфологічно структурні принципи всередині нього, тим самим перетворюється в поле максимального втілення двонаправленого процесу, зверненного одночасно до завершуваної реальності міфу і завершальної реальності поетичного жанру. Така взаємодія різних тенденцій створює, за твердженням Ю.М.Лотмана, той ступінь "взаємної структурної напруги, яка забезпечує спалах смислопородження" [4, с.105].

Дані культурні коди (на межі – дві текстові системи, два тексти) складають "єдність вищого рівня", що перетворює текст "в динамічну і породжуючу всю будівлю культури систему" [4, с.105]. Втілення в структурі казки самого механізму смислопородження в напруженому перетворенні міфу в поезію несе інформацію про становлення художнього типу сприйняття, оскільки реальність, котра прагне до завершення, шукає відповідного розуміння, вона повинна сприйматися глядачем, що знаходиться поза нею, для свого естетичного здійснення.

Розмежування аудиторії на виконавця й слухачів має своїм необхідним наслідком усвідомлення майстерності й робленості слова казки. Чим більш прикрашеним ставав текст в устах розповідача, тим більше розрізнялись манери виконавців, тим більше слухач зосереджувався на "рукотворній" красі слова, а не на його магічній силі. Виявилась якість, яку В.Б.Шкловський вважав універсальною ознакою художнього: те, що "воно навмисне створено для виведеного з автоматизму сприйняття...воно штучно зроблено так, що сприйняття на ньому затримується" [5, с.18].

Сприйняття казки, яке відповідає типу самого тексту, одночасно зорієнтовано на автоматичне закріплення стереотипної програми рецепції, на оперування шаблонними конструкціями, схемами, ритмічними моделями і на подолання цього автоматизму, на порушення міфологічного узаконення "рамковою" побудовою тексту, на втілення в казці багатозначної художньої умовності.

Сприйняття казки, таким чином, виявляється процесом, що протікає під дією загальної "стратегії тексту" (Г.-Р.Яусс) на до-свідомому рівні.

Структура тексту, надзвичайно впорядкована й організована в діалогічно напруженій єдності міфу й поезії, задає реципієнту чітку програму, яка впливає на нього повз усвідомлення й аналіз. Причому внаслідок своєї діалогічності така програма визначає феноменологічний тип сприйняття, яке відчуває динаміку тексту як ілюзорність виникаючої в ньому реальності.

Така "установча діяльність" адресата, за теорією установки Д.Н.Узнадзе, формується як сприйняття "ілюзії слова". І хоча діти сприймають казку міфологічно, поза художніми потенціями жанру, але діалогічний тип тексту вже задає адресатові естетичну перспективу і за умов такого "нерозуміння". Установка на перехідність, діалогічність жанру казки спрацьовує поступовим приведенням дитини до розуміння природи умовності, художньої вигадки саме через те, що первісно казка сприймається міфологічно. "Нерозуміння" постає плідним, і розгортання установчого процесу подає феномен знання як "спогаду з себе", "внутрішнього спогаду того, що вже зрозумів", за словами М.Мамардашвілі.

Дитячий досвід активного, самостійного, "присвоювального" сприйняття діалогічності жанру казки створює актуалізуючу базу для подальшого сприйняття творів мистецтва ("актуалізація" в тому сенсі, якого набуває цей термін в естетиці Р.Інгардена). Процесс сприйняття постає відображенням логіки зародження жанру, його втіленням, актуалізацією в індивідуальному досвіді художньої рецепції. Створюється інформаційний парадокс ("автокомунікація", за думкою Ю.М.Лотмана), коли канонізований жанр передає культурну інформацію як смислопородження внаслідок структурного збігу затреб свідомості адресата і зафіксованої діалогічної природи тексту, що назавжди зберіг спосіб свого походження, перехід "міф-поезія".

1. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. литература, 1975.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
3. *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. // Бахтин под маской. Т.2. – М.: Лабиринт, 193.
4. Структура текста – 81.: Тезисы симпозиума. – М., 1981.
5. *Шкловский В.Б.* Теория прозы. – М.-Л.: Круг, 1925.

Стаття надійшла до редколегії 06.11.98.

Summary

The paper is devoted to the problem of the connections between the origin of the folk tale and reception's process. In the article are interpreted the questions of characteristic of tale's structure as a transformation of the mythical construction of the world. The processes of "isolation" of art reality (by M.Bahtin) and "autocommunication" (by J.Lotman) are the objects of researches. The method of dialogic understanding of culture by M.Bahtin is proposed in this investigation.

© О.В.Тараненко, 1998

Т.М.Сабельникова
Донецький університет

КОЛИСАНКИ ДОНЕЦЬКОГО ПРИАЗОВ'Я. СУЧАСНИЙ СТАН

В сучасному пісенному репертуарі Донецького Приазов'я важливе місце займають колискові пісні. Доказом цього є численні записи, що зберігаються в лабораторії по вивченню народознавства Південно-Східної України при Донецькому державному університеті, яка була відкрита в 1992р. д.ф.н. проф. С.В.Мишаничем. Записи ведуться на магнітофонні стрічки і відповідають найостаннішим науковим вимогам. Ми звертали увагу на пісні, записані в кількох варіантах, тобто ті, що вже вкорінились в місцевому репертуарі.

Щоб простежити рух пісенної традиції, були також використані давні записи колискових пісень в Донецькому Приазов'ї. В кінці XIXст. кілька пісень записав Я.П.Новицький [6, с. 7-9]. В 20-х роках нашого ст. на замовлення Етнографічної комісії матеріали надсилали студенти Сталінського педтехнікуму. Серед них також є чимало колискових пісень. Вони зберігаються в рукописних фондах ІМФЕ [7, с. 124, 125], [8, с. 83-85]. Багато записів є серед матеріалів студентських фольклорних практик, що проводились в ДонДУ починаючи з кінця 60-х років.

Вперше в Донецькому Приазов'ї колискові пісні було записано ще в XIX ст. Я.Новицьким в с.Нескучному від няньки Марійки Литвинової [6, с. 7-9]. Три з них зовсім вийшли з ужитку і в наш час жодного разу не були записані. Одна пісня містить опис колиски:

Шовковії вервечки,
Мальовані бильця.

Зустрічається вона і серед записів 20-х років нашого століття [7, с.125]. Покоління носіїв, від яких робилися записи в наш час зазнало багато лиха. Це і голод, і війна, і розруха. Люди жили надзвичайно бідно. Тому подібний мотив зник з колискових пісень Донецького Приазов'я. На жаль, зникла з ужитку прекрасна пісня, в якій замість побутових речей виступають образи природи:

Люлі, люлі, мій синочку,
Справлю тобі колисочку.
Та й повісю на кілочку.
Роса спаде, сонце підігріє,
Листочок упаде та й накриє.
Будуть пташки прилітати,
Щебетати, синочка буде забавляти.

Її було записано в 1929р. студентами Сталінського педтехнікуму [8, с. 85].

Ще одна пісня, що зустрічається серед записів Я.Новицького, також вийшла з ужитку через втрату зв'язку з реальністю:

Ой ну люлі, люлечки,
Займи, мої телички.
На попову толоку,
Там травиці по боки.
Трава шумить, коник біжить,
Під коником козак лежить
Поцюканий, порубаний,
От соничка погорів,
От соничка погорів,
От вітерку почорнів.
А-а-а! [6, с. 8]

Вийшла з ужитку також відома пісня, в якій кіт закликається до роботи, вимести хату, сіни, качати дитятко [6, с. 9]. Але натомість з'явилися інші пісні, в яких котик займає центральне місце. Його дії і вчинки безпосередньо пов'язані з немовлям. "Присутність цього персонажа в сюжетах багатьох колисанок, – зазначає Г.В.Довженок, – пояснюється не лише близькістю цієї тварини до людини в щоденному побуті, а й тим, що в народних уявленнях, віруваннях, деяких апокрифічних легендах багатьох народів кіт завжди постає другом людини, здатним оберігати її від злих сил. І в колисанках він виступає не лише помічником матері – заколисує дитину, готує їй постіль, ловить мишку для розваги, – а й своєрідним оберегом" [3, с. 6]. Крім того, цей образ має і велике естетичне значення. Ця тварина дуже гарна, лагідна. Іноді кіт змальовується поруч з рослинами, що допомагає дитині відчувати себе в гармонії з природою, з навколишнім світом. Так, напр., в одній з пісень, поширених у наш час в Донецькому Приазов'ї, котика закликають не полохати дівочок, що в'ють віночок для дитини:

Із рутоньки, із м'ятоньки,
З хрещатого барвіночку,
З запашного васильочку.

З давніх-давен слов'яни поклонялись рослинному світу. Зазначаючи це, М.Костомаров у "Слов'янській міфології" зокрема говорить, що дерева і трави "имеют символическое применение к человеку" [4, с. 229]. Значення такого використання загубилось і в наш час подібні образи збагачують естетичний світ дитини. За допомогою пестливих слів створюється особлива емоційна атмосфера. Поширеною є пісня, в якій котика закликають не ходити по хаті і не будити дитяти. Закінчується вона такими рядками:

Ой на кота воркота,
На дитину дрімота.

Г.В.Довженок зазначає, що колискові пісні мають багато спільного із замовляннями і своїми витоками сягають глибини віків [3, с. 5]. Порівняймо процитовані рядки із рядками замовляння: "Тобі, дуб і березо, шуміть та густи, а рожденному, хрещеному рабу Божому Івану спать та рости" [11, с. 101].

Сучасні варіанти Донецького Приазов'я повністю повторюють текст варіанту, вміщеного у збірці "Дитячий фольклор" [2, с. 47]. Мабуть, це відбулося під впливом друкованої літератури. В 20-х роках були поширені інші варіанти цієї пісні [7, с. 125; 8, с. 84]. Іноді вони починались закликом до кота вимести сіни. Кінець же зовсім відмінний від сучасного. Після заклику не будити дитину йдуть рядки:

В нас дитина мала.
Вона спатоньки рада.

Або:

Дитя буде спати,
А я колихати.

Сучасний варіант досконаліший в естетичному плані, тому завдяки дитячій літературі він витіснив попередні і поширився в Донецькому Приазов'ї.

Вийшла з ужитку пісня, записана в 20-х роках, в якій котик ловить мишку для розваги дитини [8, с. 85]. Не співаються також пісні, в яких ображають котика, улюбленця малечі:

Баю, баю дитинка малесенька,
Геть піди ти, кот мурлика,
А я спечу калача
Та й медом примажу,
А котові дулю покажу [7, с. 124].

Або:

Ой ну коту сирашу,
Стовчи пшинця на кашу,
Наваримо, Володю нагодуємо,
А тебе, котику, оддуємо [7,с.125].

Подібні пісні не сприяють вихованню позитивних рис, а діють навпаки. Натомість з'являються інші твори, що мають позитивний виховний ефект. Головний персонаж цих пісень також котик або киця. Ці твори дають дитині перші уроки чесності та шанобливого ставлення до праці. Подібні пісні є "художнім втіленням однієї з найважливіших концепцій народного світогляду — неподільності добра й праці, краси й праці, чесності й праці" [3, с. 8]. Ця істина подається в простій зрозумілій для дитини формі за допомогою олюднення тварин, найхарактернішого прийому дитячого фольклору. Персонажі пісень викликають у дитини співпереживання й певну оцінку їхніх дій. Все це відбувається без нав'язливої дидактики.

Найчастіше котика б'ють за те, що він щось украв. Його повчають, що

не треба красти, а "треба робити, черевички шити, на базар носити". Подібні мотиви зустрічаємо в записах І.Манжури [5, с. 299] та братів Бодянських [12, с. 171]. Сучасні варіанти Донецького Приазов'я ближчі до запису І.Манжури. Простежується лише незначна відмінність. У запису І.Манжури кіт украв квітку і його карає Галя, в сучасному варіанті – украв клубочок і його карає бабуся. Кінцеві рядки пісні в сучасних варіантах звучать по-різному. Одні наслідують запис І.Манжури, інші зовсім нові:

На базар носити,
На базарі продавати,
Бабці гроші давати.

Завдяки цим рядкам з'являється нова думка. Тут не лише засуджується крадіжка і вихваляється праця, а з'являється заклик слухати і поважати старших. Гроші треба давати бабці, бо вона найстарша і краще знає, як ними розпорядитись. Шанобливе ставлення до праці виховує й інша пісня:

Бити котика бити —
Не хоче котик робити.
Бити кота по хвосту,
Щоб нарубав хворосту.

Поведінка котика викликає осуд не лише тому, що він не хоче робити, а й тому, що заважає іншим:

Бити котика у спинку,
Щоб не будив дитинку.

Образ котика виглядає кумедно:

А котик про це як почув,
Та й в запічок дременув.

Це допомагає здійснити виховний вплив ненав'язливо, через посмішку. Дуже поширеним у колисанках є образ голубів, яких ласкаво називають "гулі". Так само, як образ котика, киці, образ голубів виконує естетичну функцію. Крім того, голуб в народних уявленнях пов'язується із світлом та добром. Пригадаймо, що в Біблії Святий Дух являвся саме у вигляді голуба. Отже, ми можемо сміливо стверджувати, що голуб, як і кіт, є для дитини оберегом від всякого лиха. Прийом персоніфікації позбавляє образ голуба абстрактного звучання і робить його близьким і зрозумілим для дитини. Так, гулі завжди змальовуються у червоних чоботях. Центральне місце займають гулі в пісні "О гуліньки, гулі". Вони

Сіли на воротях
У красних чоботях.

Мати просить їх не густи, щоб не будити діток. Подібна пісня "Ой ну люлі, люлі" була записана ще Я.Новицьким [6, с. 7].

В інших піснях гулі думають, чим нагодувати дитину, допомагаючи матері. Варіанти таких пісень були записані ще І.Манжурою [5, с. 299]. Також вони є серед матеріалів П.Чубинського [9, с. 19]. Початок майже

в усіх варіантах однаковий. Кінець, де перераховуються гостинці, дає великі можливості для імпровізації:

У І.Манжури:
А чи дульок, чи сливок,
Чи вишневих ягідок,
А чи кутьки з медочком,
А чи кашки з молочком,
Чи солодким яблучком?

У П.Чубинського:
Чи кашкою з молочком,
Чи бубличком та медком,
Чи солодким яблучком.

Запис 1929 р.,
Чи пряничком, чи медком,
Чи кашею з молоком,
Сметаною з пиріжком [8, с. 83-84].

Сучасні варіанти Донецького Приазов'я:
Чи бубличком, чи медком,
Чи бубличком, чи медком,
Чи солодким молочком,
Чи бубличком з медочком.

Чи булками, чи медами,
Чи різками, чи дубцями.

В останньому варіанті з'являється виховний момент. У вигляді жарту дитину переконують у тому, що гостинці треба заслужити. Пізніше це переростає в переконання, що треба заслужити прихильне ставлення навколишніх людей.

Як зазначалось вище, в колисанках виражається ласка і любов до дитини з боку родичів. Це почуття передається за допомогою побутових картинок, де родичі виявляють турботу про дитину. Подібні пісні маленькі за обсягом. Вони дуже прості і легко запам'ятовуються. Тому їх є багато серед записів Донецького Приазов'я. Одна з них була записана ще в 20-х роках студентами Сталінського педтехнікуму [8, с. 84]. Мати обіцяє дати дитині калачі,

Щоб спала
Вдень і вночі.

Сучасний варіант доповнюється побажанням здоров'я:

Щоб голівка не боліла,
А щоб тіло не хиріло.

Турботи про дитину найрізноманітніші. Родичі дбають, щоб їй було що їсти:

А йди люлю, люлю, люлю,
Пішла баба по цибулю,

Дідик пішов по петрушку
Закришити дітям юшку.

Вони піклуються, щоб дитина не пошкодила себе:

Баю, баї, баї, бай,
Не лягай, мале, на край.
Впадеш на долівку
Та заб'єш голівку.
Голівка буде боліть
Та й нікому пожаліть.
Дбають, щоб у хаті було тепло:
Баю,баю, баю,
Дровець нарубаю.
І в печі натоплю:
Буде тепло в хаті,
Буде дитя спати.

Ця пісня давно відома в Україні. Її було записано в Куп'янському повіті Харківської губернії П.Івановим ще в минулому столітті, про що зазначається в книзі "Український дитячий фольклор" [10, с. 34].

Але є також пісні, в яких дитині зичать не лише фізичного здоров'я та благополуччя, а мріють бачити її добре вихованою і такою, що буде приносити користь суспільству:

Отцю і матці на потіху,
Добрим людям на услугу.

Ця пісня також своїм походженням сягає в давнину. Вона є серед матеріалів П.Чубинського [9, с. 20]. В Донецькому Приазов'ї її заспівала Катерина Іванівна Зима, переселенка з Полтавщини. Як відомо, населення Донецького Приазов'я, як і Донеччини в цілому, складається з переселенців із інших регіонів України. Цей процес розпочався в XVII-XVIII ст. і продовжувався до останніх років радянської влади. Люди приїздили на Донбас в пошуках кращого життя або рятуючись від переслідувань влади, бо тут можна було загубитись у масі приїжджих. Після Другої світової війни сюди було депортовано цілі села з тих територій Західної України, що відійшли до Польщі в результаті післявоєнного розподілу кордонів.

Таким чином, пісенний репертуар Донецького Приазов'я постійно поновлювався новими творами або новими варіантами уже відомих творів.

В пісні, записаній від К.І.Зими, присутній персоніфікований образ сну, який відображає уявлення наших предків про сон не як про фізичний стан людини, а як навіяний зовні. Так, в цій пісні сон ходить по долині "в червоненькій жупанині". Мати закликає його до дитини. "Генетично належачи до міфічних істот, сон та дрімота в колисанках перетворилися на привабливі поетичні образи, наділені людськими якостями" [3, с. 6].

Образи сну та дрімоти присутні й у пісні "Ходе сон коло вікон", яка була записана від Марії Степанівни Бабіної, переселенки з Вінниччини. Близький варіант зустрічаємо серед записів С.Тобілевич [3, с. 206], яка також записувала на Поділлі. В силу історичних обставин пісня потрапила й у Донецьке Приазов'я, збагативши місцевий репертуар. Хоча образ сну був присутній у колискових піснях Донецького Приазов'я і на початку століття:

Ходить котик по болоті,
Носить сон в рукаві.
Носить, носить та й продає,
А нашому Колічкі і даром дає [8, с. 85].

Давні містичні уявлення нашого народу знайшли відображення в пісні про три квіточки, що мати принесе дитині. Первинне значення цього образу втрачено. Але залишаються важливими і незмінними побажання дитині. Образ трьох квіточок збагачує поетичну мову пісні:

Ой спи, дитя, до обіду,
Покіль мати з міста прийде
Та принесе три квіточки:
Ой первую зросливую,
А другую сонливую,
А третюю щасливую.

Мати, як і в попередніх піснях, зичить дитині не лише фізичного здоров'я, а й

Добрий розум в головоньки,
.....
А в роточок говорушки,
.....
А в рученьки ладусеньки.

Батьки хочуть бачити дитину розумною, що вміє і слово сказать і діло зробить. Останній рядок, якщо його буквально розуміти, означає плескати в долоні, грати в ладки. Ця вправа розвиває руку дитини, що потрібно для будь-якої праці. Отже в цій пісні також знайшли втілення народні уявлення про неподільність добра і праці.

Пісню було записано також від К.І.Зими. Текстуально точно такий же варіант є серед записів А.Метлинського, про що також зазначається в книзі "Український дитячий фольклор" [10, с. 21-22].

За обсягом колискові пісні різні – великі і маленькі. Це залежить від обставин: довго чи скоро засинає дитина. Часто, коли потрібна довга пісня, до короткої додають кілька таких же коротких. "Одноманітністю їх змісту, ладу, ритму і наспіву забезпечується можливість використати кожну пісню, як ланку пісні більшого обсягу, як компонент складного твору" [1, с. 268]. Так, напр., у останній з аналізованих пісень на початку є звернення до котика не полохати дівочок, що в'ють віночок дитині. Нам зустрічався такий сюжет окремо. Існує варіант, в якому ця частина

відсутня, а присутній лише мотив трьох квіток. Цей варіант було записано від Лукер'ї Семенівни Гунько, переселенки із Запорізької області. В інших варіантах три квіточки приносять гулі, що думають, чим дитину годувать.

Колисанки мають на меті приспати дитину. Тому їхній ритм і довжина рядка, який найчастіше складається з 6-8 рядків, визначаються гойданням колиски. "Лад її одноманітний, наспів монотонний, виконується вона тихим соло..." [1, с. 268]. Це дає великі можливості для імпровізації.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що колисанки Донецького Приазов'я мають давню традицію. Але сучасний репертуар різко відрізняється від того, що був у минулому та на початку нашого століття. Вийшли з ужитку пісні, що втратили зв'язок з реальністю, а також ті, що є художньо недосконалими. Значну роль у формуванні репертуару відіграє друкована література. Завдяки переселенцям з інших регіонів України сучасний репертуар Донецького Приазов'я поповнився кращими зразками колискових пісень, що здавна існували в Україні.

1. *Виноградов Г.С.* Дитячий фольклор і поезія пестування. // Мистецтво. Фольклор. Етнографія. – К., 1947.
2. Дитячий фольклор. – К., 1986.
3. *Довженок Г.В.* Вступ. // Дитячий фольклор. – К., 1986.
4. *Костомаров М.І.* Слов'янська міфологія. – К., 1994
5. Народні пісні в записах Івана Манжури. – К., 1974.
6. Рукописні фонди ІМФЕ. – Фонд 4, од. зб. 143.
7. Рукописні фонди ІМФЕ. – Фонд 1-6, од. зб. 661.
8. Рукописні фонди ІМФЕ. – Фонд 1-6, од. зб. 662.
9. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П.П.Чубинским. – Спб., 1877. – Т.4.
10. Український дитячий фольклор. – К.: Вид-во АН УРСР, 1962.
11. Українські замовляння. – К., 1993.
12. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських. – К., 1978.
13. Українські народні пісні в записах С.Тобілевич. – К., 1982.

Стаття надійшла до редколегії 18.11.98.

Summary

The lullabies of Donetsk Pryazovya have an ancient tradition. But the modern repertoire differs from the one, which existed in the 19th – beginning of the 20th cc. The songs have deep relation with reality. The printed literature plays an important role in the creation of the repertoire. The modern repertoire of Donetsk Pryazovya has been replenished by the best specimens of lullabies which existed in Ukraine for ages thanks to the migrants from other regions of Ukraine.

© Т.М.Сабельникова, 1998.

ЖАНРОЛОГІЯ

А.А.Слюсарь
Одесский университет

О ПОЭТИКЕ "СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ" И.С.ТУРГЕНЕВА

Главная особенность "Стихотворений в прозе" воспринималась их создателем с исключительной остротой. Считая свой последний цикл слишком "личным", он ожидал, как обычно, окончательного приговора от П.Анненкова. Тот заявил: "Личное-то в них ... и составляет их ... прелесть" [3, т.1, с.593]. Разумеется, "исповедальное" в цикле возведено к "общим законам жизни" [6, с.238]. Два дня спустя, 4 (16) октября 1882г., И.Тургенев, высылая корректуру редактору "Вестника Европы" М.Стасюлевичу, убедившему его опубликовать "стихотворения" при жизни, предложил заменить "Порог", если это произведение окажется "неудобным", "Житейским правилом". При этом им была сделана оговорка: если замена не понадобится, то "Житейское правило" нужно оставить "до следующей полсотни"•, которая может появиться в будущем году, если первая будет иметь успех [19, т.13, кн.2, с.58-59]. Так субъективность отображения, определившая место цикла в пограничной области, в которой эпос встречается с лирикой и усваивает ее эмоциональность и "автобиографичность", поставила перед его автором проблему читателя, отразившуюся в некоторых "стихотворениях" непосредственно.

Поскольку нужен был читатель, являющийся вторым "я" автора, то сомнения относительно обнародования всей "сотни" миниатюр, очевидно, не проходили. Так, в письме к Д.Григоровичу от 3 (15) декабря 1882 г. писатель даже утверждал, что не изданные им "стихотворения" из-за их автобиографичности "предназначены к уничтожению..." [19, т.13, кн.2, с.116]. Ведь ему стало известно, что Д.Григорович, проявивший сначала интерес к ним, не относился к тем

• Цикл Ш.Бодлера "Стихотворения в прозе" также состоит из пятидесяти миниатюр, но писателю хотелось довести их число до сотни. "Записки охотника" И.Тургенева с 1874г. включают двадцать пять произведений.

"немногим", которые их примут... Но он все же не отказывался от мысли опубликовать весь цикл. Передав право на издание своих произведений И.Глазунову, И.Тургенев обещал ему в письме от 21 июля (2 августа) 1883г., то есть за месяц до смерти, "продолжение" "Стихотворений в прозе" [19, т.13, кн.2, с.184].

В 1930 г. "продолжение" увидело свет: А.Мазон опубликовал неизвестные прежде (тридцать одно) "стихотворения". С тех пор цикл печатается в двух частях, причем "Житейское правило" остается в составе первой части, состоящей с включением в нее "Порога" из пятидесяти одной миниатюры. В связи с этим возникла проблема "рамок" цикла. Поскольку так называемая "вторая часть", очевидно, не вполне адекватна той, которая мыслилась автором, то она должна рассматриваться, по нашему мнению, как "Приложение".

В литературоведении установилось мнение, что созданные в 1877-1882 гг. "Стихотворения в прозе" отразили существенные черты всего тургеневского творчества и в ряде случаев связаны непосредственно с отдельными произведениями. В самом деле, определяя жанрово-стилевое своеобразие прозы И.Тургенева, автор "Обломова" писал ему 28 марта 1859 г.: "Летучие, быстрые порывы ... населяемые так же быстро мелькающими лицами, событиями отрывочными, недосказанными ... вот где Ваша ... сила" [9, т.8, с.261]. Разумеется, И.Гончаров был несправедлив, отказывая будущему автору "Отцов и детей" в способности воссоздавать жизнь в ее целостности, но субъективность его произведений отмечена верно, и И.Тургенев в ответном письме с этой характеристикой согласился [19, т.3, с.290].

Между тем в русской литературе, начиная с 70-80-х гг., реалистический тип творчества, основанный на воссоздании жизни в ее формах, все больше уступал место нереалистическому типу, выражавшему устремленность к пересозданию действительности. Нарастание субъективности, замеченное Б.Эйхенбаумом в "Анне Карениной" [21, с.182-190], — о данной тенденции писали и другие исследователи, в частности, Ю.Манн [11, с.153-154], — обнаруживается и в обращении Л.Толстого к жанру притчи. И.Тургенев же еще в 60-е гг. приступил к созданию своих "таинственных повестей". Они, особенно "поэмы в прозе" "Призраки" и "Довольно", внутренне родственны "стихотворениям".

В чем же состоит их субъективность? Ж.Зельдхейн-Деак утверждает: "... стихотворения в прозе – лиро-эпический жанр" [10, с.190]. Примерно такого же мнения придерживается и С.Шаталов, называя их "лирико-философскими миниатюрами", но он отмечает еще и их назидательность, проявляющуюся преимущественно в аллегоричности [20, с.132-142]. В конечном счете речь идет о параболичности. Это значит, что субъективность тургеневских миниатюр представляет собой противоречивое единство: если лиризм выражает субъективно-

эмоциональное отношение "я" к миру, то парабола призвана передать в скрытом виде истину, прилагающуюся слушателем или читателем к известным им случаям. Словом, предполагается "ты", как бы завершающее творческий процесс. А.Потебня по поводу совета И.Тургенева в предисловии к "Стихотворениям в прозе" читать их "вразбробь", замечает: "Дело не в медленном чтении, а в ... подборе возможных случаев, применений..." [13, с.512]. Следовательно, "стихотворения" писались для "себя" и вместе с тем для других, хотя бы "немногих". Ведь в них сочетаются лиризм и дидактичность...

Взаимодействие двух начал – лиро-эпического и дидактичного – обусловливает создание образов двух типов: индивидуализированных и собирательных. В них "частный случай" по-разному "универсализуется" [1, с.148-149]: нередко он растворяется в общем.

Так, в стихотворении "Старуха" создан гротескно-аллегорический образ старухи, олицетворяющей судьбу. Показана же она в восприятии героя, изображенного в качестве конкретной индивидуальности. И сюжетное движение состоит в постижении героем смысла необычного явления. Сначала он замечает, что вслед за ним идет "маленькая. сгорбленная старушка" с "желтым, морщинистым лицом". Затем видит. что "оба глаза у ней были застланы полупрозрачной, беловатой перепонкой, или плевой, какая бывает у иных птиц", и он думает, что она слепая, поэтому сбилась с дороги и идет по слуху за его шагами. Но им овладевает "странное беспокойство, так как ему начинает казаться, что старуха не просто идет за ним, а направляет его... Когда же становится ясно, что она подталкивает его к яме, то он обнаруживает: старуха видит и смотрит на него "глазами хищной птицы..." И тогда герой догадывается: "...эта старуха – моя судьба. Та судьба, от которой не уйти человеку!" [18, т.13, с.147]. Ситуация, казавшаяся поначалу необычной и даже фантастической, универсализуется, поэтому утрачивает свой индивидуальный характер и превращается в аллегорическое воплощение судьбы человека вообще.

В стихотворении "Встреча", открывающем так называемую "вторую часть" цикла, хотя и написанном, как и "Старуха", в феврале 1878г., изображается сон, поэтому сразу же возникает впечатление призрачности происходящего. Герой видит, как появляется "нечто вроде тонкого облачка" [18, т.13, с.199], которое затем становится молодой прекрасной женщиной. Ее окаменение и воскресение не могут быть истолкованы столь же однозначно, как аллегория в стихотворении-притче о встрече с судьбой. Образ здесь выступает скорее в роли символа, обозначающего жизнь.

Многозначность данной ситуации позволила перенести ее в повесть "Клара Милич". Здесь она обладает не столько философским, сколько психологическим значением: в ней объективируется душевное

состояние Аратова, ответившего взаимностью на чувство Клары Милич лишь после ее смерти. Поскольку же происходящее дано в восприятии героя, не являющегося повествователем, и притом лишено того лиризма, которым проникнута миниатюра, то картина получилась не столь детализированной.

Собирательные образы создавались и на реальной основе, воспроизводя определенный тип личности. При этом внимание писателя сосредоточивается на одной, главной черте характера. Так, в стихотворении "Порог" изображена "русская девушка", проникшаяся решимостью пожертвовать всем ради сделанного выбора. Поскольку же непосредственно представлено "испытание", то произведение выглядит как драматическая сцена. Разумеется, в "Пороге" выведен тип героической женской личности, уже воссозданный в тургеневских произведениях. Но "предельность" в выражении его сущности отражает, очевидно, непосредственные впечатления от действительности. Стихотворение датировано маем 1878 г., а, как известно, И.Тургенев побывал на процессе 31-го марта и, конечно, читал "Внутреннее обозрение" в майском номере "Вестника Европы", в котором защищался оправдательный приговор Вере Засулич, вынесенный присяжными.

Стихотворение "Порог" написано, как и многие другие миниатюры, в виде "сна". Данная композиционная форма отчасти напоминает "видения", позволявшие человеку средневековья, находясь в своем замкнутом, узком мирке, увидеть "бесконечность мира и человека" [7, с.218], приобщиться к сущностному и, конечно, сверхъестественному. При этом визионер, испытывающий необыкновенный эмоциональный подъем, возвышается, подобно пророку, над собственной индивидуальностью [14, с.41-43]. Эта жанровая традиция, преобразованная в новой литературе, была важна для И.Тургенева, поскольку она способствовала "универсализации", позволяя мотивировать условность отображения, отказ от бытовой детализации.

Параболичности принадлежит в тургеневском цикле особая роль. Свыше половины стихотворений – это параболы с отчетливо выраженными чертами притчи или мифа. Около десяти произведений могут быть отнесены к собственно лирической прозе, несколько больше – непосредственно к эпосу. Но и этим лирико-эпическим миниатюрам тоже свойственна в той или иной мере дидактичность.

Так, миниатюра "Деревня", с которой начинается цикл, эпична. В ней изображены раскинувшаяся на тысячи верст Россия, деревня с ворохами душистого сена перед избами, небо, залитое синевой, последний июньский день... При виде покоя и довольства "вольной деревни" у героя возникает вопрос: "...к чему нам ... все, чего так добиваемся мы, городские люди?" [18, т.13, с.145]. Противопоставление деревенской жизни, целостной и гармоничной, и

городской суеты, характерное для идиллии [4, с.382], заключает в себе нравоучение, и миниатюра оказывается не лишенной дидактичности. Кстати, по мнению Н.Гоголя, изображение идиллического мирка служит лишь формой для выражения "внутренней мысли, слишком близкой поэту" [8, т.8, с.481].

Замыкающая же цикл миниатюра "Русский язык" представляет собой лирический монолог и вместе с тем силлогизм. Благодаря краткости в ней особенно ощутима ритмичность, но это, конечно, не стихотворная речь с ее строгой повторностью вплоть до деления на строчки. Первое предложение, занимающее больше половины произведения, строится на повторе, организующем его синтаксическую структуру, проявляясь в разных аспектах: "Во дни сомнений, во дни ... раздумий ... поддержка и опора ... великий, могучий, правдивый и свободный..." В следующем предложении повтор отсутствует, но эмоциональная напряженность поддерживается благодаря вопросительной интонации. Заключительное предложение, как и начальное, восклицательное, но это уже не обращение, а умозаключение, являющееся афоризмом. В нем по-новому сформулирована мысль о противоречии между национальным характером русского народа и общественно-историческими формами его жизни, воссозданное Н.Гоголем в "Мертвых душах": существование великого языка более реально, чем то, что "совершается дома..." [18, т.13, с.198].

Дидактичность не исключает исследовательской направленности "Стихотворений в прозе", проявляющейся как в философском аспекте, так и в области художественного психологизма. Важное значение принадлежит здесь стихотворению "Природа". В нем раскрывается противоречивая ситуация: природа, несмотря на свою очеловеченность – она представлена в виде "величавой женщины в волнистой одежде зеленого цвета", – заботится о человеке не больше, чем о насекомом. Так, тема смертности человека, являющаяся одной из ведущих в цикле, ставится в связь с мыслью о том, что целостность мира отнюдь не антропологична... Этой обездушенной объективности природы противопоставляется субъективность, проникнутая пафосом человечности. И в стихотворении "Молитва" выражена вера в чудо, основанная на сознании, что мир бесконечно богат необыкновенными явлениями и что добытая человечеством истина относительна... Художественная специфика исследования наиболее полно проявляется в воссоздании индивидуального начала и, следовательно, в психологизме. Писатель не только зарисовывает характеры, как, например, в миниатюре "Повесить его!", но и передает "диалектику" мысли и душевного состояния. В числе наиболее показательных в данном отношении следует назвать прежде всего, пожалуй, стихотворение "Когда я один (Двойник)", не включенное И.Тургеневым в первую "полсотню". Предметом психологического анализа в нем

является ощущение раздвоенности своей личности, вызванное различием между "я" теперешним и прежним. На протяжении же всего цикла происходит взаимопроникновение философичности и психологизма: так возникает "интеллектуальный психологизм" [20, с.219].

Говоря о жанровой специфике стихотворений И.Тургенева, следует, конечно, учитывать, что она проявляется в разных аспектах. И когда, например, Лев Озеров, отмечая их жанровое разнообразие, перечисляет: "страничка", "диалог", "некролог", "послание" [12, с.8], то речь идет о разновидностях внутренней, композиционной формы, воспроизводящих нелитературные явления. Они так или иначе вытекают из образной системы, обусловленной предметом отображения. И здесь жанр выступает как тип произведения. В этом смысле тургеневские "стихотворения" в основном нравоописательны. Это вообще характерно для притчи. Вместе с тем в ряде миниатюр раскрывается героическое содержание. Наконец, в жанре воплощается определенный способ познания, в котором по-разному соотносятся анализ и синтез. В миниатюре, конечно, преобладает аналитичность. В ней внимание автора сосредоточивается на одной ситуации, причем, как и в новелле, но без эффекта неожиданности, особая роль принадлежит концовке, выражающей в сконцентрированном виде смысл произведения. Это тот итог, к которому приходит автор, осмысляя воссозданную ситуацию. Но тем самым осуществляется акт синтеза. В тургеневских миниатюрах ему принадлежит особое значение, поскольку в них ставятся коренные проблемы бытия.

Существует целый ряд форм синтеза. Среди них – использование литературной традиции, позволяющее расширить охват действительности благодаря параллелям с другими произведениями (так, названиями для двух стихотворений И.Тургенева послужили строчки "Услышишь суд глупца" и "Как хороши, как свежи были розы..."); параболичность с ее двуплановостью отображения, в частности обращение к мифам; наконец такой вид связи как циклизация, столь характерная для миниатюр. Уровень возникающей при этом художественной целостности настолько высок, что порой циклы воспринимаются как романы или поэмы. Так. Л.Гроссман посчитал "стихотворения" частями одного произведения, рассматривая его как поэму, близкую к средневековому жанру исповеди. Состоит же она, по мнению исследователя, из "триптихов" [2, с.74].

Фактически речь идет о цикле со специфичной для него трехступенчатостью: произведение, подцикл и сцепление произведений и подциклов, образующее цикл. Структурную единицу последнего нужно видеть в подцикле, поскольку именно с него начинается формирование связей между произведениями. Его простейшим видом является "пара" произведений", но он может

состоять и из целой "серии". Возникает как бы система "вариантов" одного "произведения", тождественных ему и все же не совпадающих с ним до конца. В них воссоздаются сходные, повторяющиеся характеры и ситуации. Вместе с тем произведение, благодаря многогранности отображения, может входить в разные подциклы, поскольку каждый из них передает какой-то один аспект. В свою очередь, цикл делится на подциклы, так как в нем воссоздаются разные стороны или состояния избранного писателем явления. Понятно, что между ними может существовать как сходство, так и различие, вплоть до прямой противоположности. Это обусловливает столкновение центростремительной и центробежной тенденций, проявляющееся в концептуальной и образной сферах отображения, а также в их структуре. Все это не исключает промежуточности подцикла. Решающее же значение принадлежит "полюсам": произведению и циклу. Воссоздаваемое явление отображается непосредственно в произведении, но так как не может быть охвачено в рамках одной какой-то образной системы, то образуется цикл. Он может выражать определенную концепцию, вроде "Записок охотника", и обладать, следовательно, жесткой структурой или же оставаться на уровне стихийного освоения действительности, как, скажем, тургеневские повести о "лишнем человеке". Чем жестче структура цикла, тем больше оснований воспринимать объединенные в нем произведения как фрагменты, составные части целого, но они остаются все же вариациями определенного мотива, а не тем или иным этапом в его развитии.

Выделенные Л.Гроссманом "триптихи" большей частью не совпадают с подциклами, из которых состоят "Стихотворения в прозе". Можно, конечно, согласиться, что "Деревня", "Сфинкс" и "Русский язык" образуют "триптих", посвященный России. Но ведь существует, в свою очередь, связь между миниатюрами "Сфинкс" и "Христос". Она двоякая, поскольку тема раскрывается в двух аспектах: национальном и общечеловеческом. Так, лицо сфинкса в воображении повествователя приобретает черты русского крестьянина. Герой же миниатюры "Христос", находясь в деревенской церкви, вдруг ощутил, что стоящий рядом с ним человек – Христос. "Какой же это Христос! – подумалось мне – Такой простой, простой человек". И тут приходит мысль, что "именно такое лицо, лицо, похожее на все человеческие лица, оно и есть лицо Христа" [18, т.13, с.186]. Следовательно, разгадка русского мужика, все еще представляющегося сфинксом – существом, не вполне отделившимся от природы, – в том, что в нем нужно видеть прежде всего человека. Вместе с тем "Сфинкс" и "Христос" передают поворотные моменты в истории человечества: один из них состоит в осознании человеком своей сущности, а другой – в рождении гуманизма. Эта мысль обогащается новыми оттенками,

поскольку данная "пара" стихотворений находится во взаимосвязи с другими миниатюрами, в частности со стихотворением "Нимфы". В свою очередь, отзвуки идиллии "Деревня", но преобразованные, слышны в исполненном трагизма стихотворении "Маша".

И.Тургенев утверждал, что М.Стасюлевич, публикуя стихотворения, "просто придерживается хронологического порядка" [19, т.13, кн.2, с.116], то есть их последовательность обусловлена временем написания и, значит, передает процесс осмысления автором мира и своего "я" и, конечно, смену настроений. Но сам писатель, как показывает М.П.Алексеев, неоднократно нарушал данный принцип [2, т.13, с.607]. Любопытна в этом отношении история со стихотворением "Памяти Ю.П.Вревской". Б.Томашевский переместил его из апрельской в сентябрьскую "серию", то есть из первой во вторую половину цикла, объяснив эту меру так: "По-видимому, Стасюлевич ... ошибочно принял вместо "сент." – "апр." ..." [16, т.8, с.603]. Между тем в "Вестнике Европы" под стихотворением указана дата "сентябрь" [17, с.495], то есть отступление от хронологии сделано сознательно и, возможно, не М.Стасюлевичем, а самим И.Тургеневым. И это при том, что под каждым стихотворением, чуть ли не как в дневнике, названо время написания. Следует также учесть, что писатель производил отбор, распределяя миниатюры по двум "полусотням" – опубликованной и намечавшейся к печатанию. Предполагается, что первыми были написаны "Дрозд I" и "Дрозд II", помеченные августом 1877г., но цикл открывается "Деревней", датируемой январем 1878г. Это позволяет говорить о сочетании непроизвольности в расположении стихотворений с построением определенной структуры. Она основана на сочетании двух основных тем: конечности жизни и целостности мира.

Выражая "апофеоз личности", И.Тургенев воспринимал с особым трагизмом мысль о смертности человека. В этом смысле его цикл близок к поучению Екклезиаста, к сочинениям Марка Аврелия, Паскаля, Шопенгауэра... Тема смерти раскрывалась и в произведениях других русских писателей. Она была едва ли не главной в поэзии Г.Державина, над ней размышлял А.Пушкин... Она проходит через все творчество И.Тургенева. В письме к Е.Ламберт от 12 (24) декабря 1859г. он называет "постоянной" мысль о "тщете всего земного" [19, т.3, с.385]. Но в "Стихотворениях в прозе" она, сохраняя философский смысл, приобретает вместе с тем личный характер. Поэтому писатель поначалу не решался опубликовать свой цикл при жизни, что отразилось в его первоначальном названии "Posthume", то есть "посмертное". Озаглавив же его "Senilia", то есть "стариковское", И.Тургенев указывал на особое место в нем раздумий о конечности жизни и, следовательно, о ее ценности. Но у этого названия есть и другое значение – более широкое. Речь идет о том, что в миниатюрах

сконцентрирован опыт всей жизни, сформулирован итог. Поэтому им так близок жанр "поучения", и поэтому же слово в них воспринимается как завет.

Но недаром М.Стасюлевич избрал в качестве заглавия жанровое определение, принадлежащее самому же И.Тургеневу: "Стихотворения в прозе". Ведь в цикле выражено не только "стариковское"... Примечателен в этом отношении образ повествователя в нем. Где-то в трети стихотворений изложение является объективным, и повествователь в них, обладая таким качеством как всеведение, предстает как лицо вневременное. В стихотворениях же с субъективным изложением образ повествователя непосредственно определяется их тематикой и только в трети из них повествователь изображен как человек, для которого жизненный путь приближается к концу: это – "Посещение", "Камень" и "Как хороши, как свежи были розы..." Ведь ведущей в цикле следует признать, пожалуй, тему целостности жизни.

Как уже отмечалось, проблема человека и мира И.Тургеневым решается неоднозначно. Мысль о том, что человек не является центром вселенной и что природа столь же равнодушна к нему, как и ко всякой другой своей частице, порождала у него пессимизм. Но он считал, что духовность, присущая человеку, все же позволяет ему находить единство с миром. Главной же связью признавалась любовь. На этой мысли, получившей выражение и в последней тургеневской повести "Клара Милич", основан целый ряд миниатюр, в частности стихотворение "Воробей", завершающееся словами, которые могли бы послужить эпиграфом ко всему циклу: "Любовь ... сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь" [18, т.13, с.163].

"Стихотворения в прозе" И.Тургенева продолжили традицию романтиков, создавших этот жанр. Так, Ш.Бодлер признавал, что его "Стихотворения в прозе" находятся в прямой связи с "Гаспаром из тьмы" А.Бертрана, но в них главное не описание "жизни иных времен, столь странной для нас и столь живописной", а изображение "духовной жизни одного современного человека..." [5, с.XXXV-XXXVI]. Историю отдельной человеческой души пишет и автор цикла "Senilia", но по-другому. Главная тема бодлеровских "Стихотворений..." – одиночество "я", его отчуждение от человечества, даже от самой реальности, "разорванность" сознания... Недаром цикл начинается со стихотворения "Чужестранец", герой которого говорит об отчизне: "Я не знаю, под какой широтой она находится" [5, с.1]. И.Тургенев начинает свой цикл с выражения любви к России, к простоте и естественности народного бытия, а завершает выражением веры в будущее своей родины. В центре его "Стихотворений..." – миниатюра "Лазурное царство", воссоздающая гармонию, возможную только в

молодости и в мечтах. Окаймлено же это стихотворение двумя миниатюрами, в которых раскрывается тема народа: это – "Щи" и "Два богача". Оба они построены на противопоставлении бедняка и богача, выражающем мысль, что чувство является естественным и цельным, а не искусственным и половинчатым у людей труда.

Столкновение мотивов жизни и смерти обусловливает чередование произведений противоположных по предмету отображения и эмоциональной тональности. Так, за идиллией "Деревня" следует "Разговор" о конечности и тщетности существования всего человечества. Эта тема получает продолжение в стихотворении "Старуха", в котором повествуется уже о смертности индивидуальности. Здесь ее развитие прерывается: в миниатюре "Собака" писатель обращается к мотиву целостности жизни... А затем в стихотворении "Соперник" тема смерти приобретает ироническую окраску. Особенно разителен переход от одной эмоциональной тональности к другой, противоположной ей, в том месте цикла, где стихотворение "Маша" сменяется сатирой "Дурак". Патетика и ирония сочетаются в "Чернорабочем и белоручке", но зато за этой драматической сценой следуют стихотворения, проникнутые патетикой: "Роза", "Памяти Ю.П.Вревской"*, "Последнее свидание", "Порог"...

Можно выделить, пожалуй, три формы чередования: это постановка рядом произведений разных по эмоциональной тональности или теме; смена одного подцикла другим; вклинение в подцикл противоположного ему по характеру произведения. Так, ряд философских миниатюр – "Сфинкс", "Нимфы", "Христос" – прерывается иронической миниатюрой "Враг и друг".

В сочетании этих трех форм проявляется сложность композиции, в которой правильность в последовательности миниатюр беспрестанно нарушается. Но все же нетрудно заметить закономерность: ближе к середине и концу цикла происходит "сгущение" патетики, возникающей в связи с утверждением самоотверженности, героики, оптимизма в этих двух подциклах.

Фрагментарность "стихотворений" заставляла И.Тургенева видеть в них "заготовки" будущих произведений, но для него стало очевидным, что они обладают собственной жанровой природой. В них проявился с необычной интенсивностью лиризм, свойственный и раньше его прозе. Вместе с тем резко обострившаяся субъективность приняла особую направленность, выражающуюся в дидактичности и иносказательности. Эпичность и лиричность вступают в "стихотворениях" во взаимодействие с параболичностью.

---

* Видимо, пафос героической самоотверженности и предопределил место миниатюры "Памяти Ю.П.Вревской" в цикле.

Сосредоточенность же преимущественно на двух проблемах – смертности человека и его отношениях с миром – сообщала общность "фрагментам", создававшимся как цикл. Лиризм превращал его в подобие дневника, воссоздающего непосредственно поток сознания, но в то же время в нем формировалась определенная концепция. Желание ее воплотить, а также логика композиционных связей обусловили избирательность при подготовке миниатюр к изданию и отступления в отдельных случаях от хронологического принципа в их расположении. "Стихотворения" оказались не просто "эскизами", способными послужить материалом для будущих вещей; они представляют самостоятельную художественную ценность и в совокупности образуют картину мира, в которой мозаичность сочетается с синтетичностью.

1. *Аднан Селим.* Тургенев – художник, мыслитель. – М., 1983.
2. *Алексеев М.П.* "Стихотворения в прозе" //Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. Сочинения. – М.-Л., 1961-1968.
3. *Анненков П.В.* И.С.Тургеневу. 2 (14) октября 1882г. // Переписка И.С.Тургенева: В 2 т. – М., 1986.
4. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
5. *Бодлер Ш.* Стихотворения в прозе. – С.-Пг., 1909.
6. *Бялый Г.* Тургенев и русский реализм. – М.-Л., 1962.
7. *Гачев Г.Д.* Развитие образного сознания в литературе. // Теория литературы: В 3 т. – М., 1962-1966.
8. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. – М., 1937-1952.
9. *Гончаров И.А.* Собрание сочинений: В 8 т. – М., 1977-1980.
10. *Гроссман Леонид.* Последняя поэма Тургенева (Senilia) // Венок Тургеневу. 1818-1918. Сб. статей. – Одесса, 1919.
11. *Зельдхейн–Деак Ж.* (Венгрия). "Стихотворения в прозе" И.С.Тургенева. К проблеме жанра // Русская литература. – 1990. - №2.
12. *Манн Юрий.* Диалектика художественного образа. – М., 1987.
13. *Озеров Лев.* Предисловие // Тургенев И.С. Senilia. Стихотворения в прозе. – Челябинск, 1986.
14. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. – М., 1976.
15. *Прокофьев Н.И.* Видение как жанр в древнерусской литературе. // Ученые записки Московского государственного педагогического института. Вопросы стиля художественной литературы. – М., 1964.
16. *Томашевский Б.В.* Примечания. Стихотворения в прозе. // Тургенев И.С. Собрание сочинений: В 8 т. – М., 1954-1958.
17. *Тургенев И.С.* Стихотворения в прозе // Вестник Европы. – 1882. – Кн.12.
18. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. // Сочинения: В 15 т. – М.-Л., 1961-1968.

19. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. // Письма: В 13 т. – Л., 1961-1968.
20. *Шаталов С.Е.* Проблемы поэтики И.С.Тургенева. – М., 1969.
21. *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Семидесятые годы. – Л., 1974.

Стаття надійшла до редколегії 23.11.96.

Summary

Comprehension of cardinal problems of a human being – the finiteness of existence and relations with milieu imparts synthetical character to "Rhymes in prose" by Turgenev with peculiar subjectivity expressed by lyricism and didactics, symbolism and allegorical nature. The cyclization could be said as a key form of the synthesis. The involuntariness and the forethought are employed in the conjunction with the arrangement of miniatures: the cycle is initiated and completed with image of Motherland, with verses about the representatives of the People centred in it. Alternation of life and death motifs finds its implementation on the level of works and sub-cycles.

© А.О.Слюсарь, 1998.

Ю.І. Клим'юк
Чернівецький університет

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЕПІГРАМ ТА КСЕНІЙ ІВАНА ФРАНКА

Епоха Просвітництва була визначальною в утвердженні жанру епіграми в європейській поезії. Цьому сприяла її естетика, насамперед гостре несприйняття політичних, духовних та моральних устоїв феодалізму, віра в прогрес, в силу добра, розуму людини та ін. У таких умовах епіграма стала засобом ідеологічної боротьби проти суспільних пороків та їх носіїв.

Виникнення епіграми пов'язане з давньогрецькою літературою. Її протожанр сформувався на основі епітафії. Ритуальна метафора смерті, що знайшла вираження в надгробному написі,містила у собі філософське узагальнення, повчальність, стислу форму думки, тобто ті риси, що спонукали виникнення короткого, точного, дотепного віршового висловлювання. Говорячи про літературу стародавнього Риму, Л.Єршов зазначає: "Коли такий лаконічний дво- або чотиривірш, присвячений якійсь події, особі чи предметові, отримав особливу форму під пером Луцілія, Марціала, Лукіана та інших античних поетів, що наситили цей жанр жартом, іронією, сатиричною експресією, епіграма набула свого класичного вигляду короткого вірша "на випадок", що висміює те чи інше явище суспільно-літературного життя, ту чи іншу особу" [5, с. 5].

В епіграмі первісна метафора смерті трансформувалася в метафору присвяти, викриття, осміяння. Ці її значення можуть виступати у чистому вигляді або комбінуватися між собою та з іншими видами емоційно-вольового виявлення: повчання, застереження, доброї поради тощо. Епіграма насамперед невелика за розміром. Це може бути двовірш або чотиривірш. Бувають епіграми й більші. Дуже короткі – це бліц-епіграми, довші з наявними елементами епічного сюжету – епіграматичні казки. Епіграма належить до малого жанру гумористичної та сатиричної поезії. Дедикаційна епіграма як вид вирізняється тим, що має свого адресата. По відношенню до автора він є недругом, між ними панують світоглядні розходження, антагоністичні стосунки, які, одначе, не виходять за межі коректності. Епіграма завершується пуантом. Умовна діалогічність посилюється властивим полемічним тоном, інколи інвективністю. Своїм змістом вона виходить за межі стосунків автора та адресата, бо звернена до читача й розрахована на суспільний резонанс.

Близьким до епіграм є жанр ксеній, який в українській літературі зустрічається рідко. Це також короткий дотепний вірш, що містить у собі похвалу або повчання, спрямоване до адресата. Якщо в епіграмі адресат негативний персонаж, то в ксенії – позитивний.

В українській літературі жанр епіграми відомий ще з її давнього періоду. Першопочатково вона була пов'язана з геральдичними віршами (Андрій Римша "На преславныє а старовєчныє клейноты, или гербы ясневельможного пана, пана Лва Сапъги... Епикграма", "На гербы ясневельможного пана, пана Теодора Скумина, воєводы новгородского. Епикграма", друга половина XVI ст.); Мелетія Смотрицького "Епіграма на герб дому князів Огинських", XVII ст.). Прикладний характер жанру визначався певною суспільною потребою: створення насамперед образу ідеального феодала. Панегіричними у своїй основі є "Епіграмма на грамматику" (кінець XVI ст.) Лаврентія Зизанія-Тустановського та "Епіграма ("Если ту що нестройного поета мудрий обачить...")" (кінець XVI – поч. XVII ст.) Кирила Транквіліона-Ставровецького, у яких доводиться корисність для людини граматики і поезії, розкривається їх наукове, навчальне та естетичне значення. Ксенії Івана Максимовича під назвою "Епіграми" (1708) являють собою дружні поради читачеві морально-філософського змісту. Івана Величковського можна зачислити до визначних епіграмістів давньої української літератури. Йому належать цикли "Епіграми" (друга половина XVII ст.) та "З епіграм Джона Овена" кінець XVIIст.) У І.Величковського з'являються гумористичні твори з визначеним адресатом – людиною певного виду занять, в основі яких лежить метафора викриття ("Пишущему стихи", "Шевцю убогому стихи", "Пиворізові" та ін.).

Сатирична епіграма утвердилась у європейській літературі в епоху Відродження, в українській поезії її поява пов'язана із творчістю Феофана Прокоповича. Його "Епіграма на кравця" (перша половина XVIII ст.) містить гнівне звинувачення адресата у злочинній непрофесійності. У такому ж дусі написана про чужинця-лікаря "Епіграма" (XVIII ст.) Павла Конюскевича. У XVIII столітті жанр епіграми в українській поезії виступає вже у повністю сформованому вигляді.

Добре розробленою у старому українському літературознавстві була теорія жанру епіграми. Г.Сивокінь відзначає, що в поетиках XVII століття їй приділялось немало уваги. Особливо дискусійним був зв'язок епіграми з лірикою та курйозними віршами, виділялися такі її художні ознаки, як невеликий розмір, дотепність, "хитрість", подавалася видова класифікація [6, с. 76-77, 94].

В "Саду поетичному" (1736-1737) Митрофана Довгалевського жанру епіграми відведений розділ "Про епіграматичну поезію, її поділ і частини", у ньому подається визначення жанру та класифікація його різновидів. Учений обгрунтовує вимоги до пуанта, з приводу цього

пише: "Зверни особливу увагу, що коли ти поет і хочеш писати дотепні поеми, то тобі слід запам'ятати: по-перше, будеш подавати виклад якоїсь речі, то з нього треба зробити дотеп або дотепний висновок, що має назву зовнішнього джерела" [1, с. 230].

Епіграма в давній українській літературі була жанром знаним і досить поширеним, творилася тодішньою українською літературною (книжною) та латинською мовами. Одначе в новій українській літературі протягом XIX і на початку XX століття зустрічається рідко (представлена лише окремими зразками у Л.Глібова, В.Самійленка тощо). Саме у творчості І.Франка епіграма отримала свій подальший розвиток.

Епіграми І.Франка діляться на дві групи. Перша – це цикл "Епіграмати і ксенії" (написаний у 1874 році, уперше опублікований у кн.: Франко І. Твори: У 50-ти т. – Т. 2. – С. 445), у якому піднімаються етичні, естетичні питання та українські національні проблеми. Друга – низка творів, що з'явилися 1878 р. (вперше надруковані в журналі "Нові шляхи", 1931, №1, с. 55), до них приєднується скомпонований у 1906 році вірш "Д.Б." (вперше надрукований у кн.: Франко І. Твори: У 20-ти т. – Т. 13. – С. 326). Загалом це політичні епіграми. Стверджувані поетом естетичні й моральні принципи поєднуються у них з ідеєю "української справи". Її джерелами слід вважати "Слово о полку Ігоревім", "Історію русів", творчість Т.Шевченка, що відбивають велику любов до рідної землі, до свого народу. Поділ України-Руси між двома імперіями – Російською та Австро-Угорською, її колоніальний статус, породжували політичну вимогу визволення народу з-під їх влади, територіальної цілісності, права самим розпоряджатися благами своєї землі, мати власну державу і бути врівень з європейськими народами. Шлях до цього лежав через національне відродження українського народу. Треба було знаходити засоби його згуртування. А тому такими важливими стали питання літературної мови, на основі якої відбувалося єднання Сходу і Заходу України, спільного історичного минулого, релігії, вироблення в умовах двох імперій легальних і нелегальних форм духовного та громадсько-політичного життя українців. На цьому шляху треба було розв'язати поточні завдання поступу українського суспільства. Поетична творчість І.Франка відбиває ці процеси, що, зокрема, знайшло вираження в його епіграмах.

У циклі І.Франка "Епіграмати і ксенії" до епіграм можна віднести "Ти смієшся із мене...", "В тісні поезію хочеш правила уняти...", "Мудро ти розправляєш о штуці...", "Все говориш: єдності й згоди русинам треба!..."; до ксеній – "Думаєш, плакать нам треба...", "Других похибки ти збираєшся поправляти...", "Тихо трудячись...". Епіграми та ксенії мають безіменного адресата. Метафора викриття, що лежить у їх основі поєднується з прийомами висміяння в епіграмах, а в ксеніях – з дружніми порадами, спрямованими на виправлення вад характеру чи якихось неправильних дій або поглядів.

Сюжети епіграм та ксеній циклу відбивають зв'язок суспільно значущих тем із готовими сентенціями народнорозмовного або книжного походження. В епіграмі "Ти смієшся із мене..." використаний фразеологізм "киснути в чорнилі". Сюжет епіграми розгортається завдяки протиставленню розумової праці іншим видам діяльності, що переходить у тезу серйозного і несерйозного ставлення до життя.

Проблема єдності і згоди між українцями розробляється в епіграмі "Все говориш...". Логічна основа сюжету твору криється в народній мудрості:"Починай з себе". Заклики адресата до єдності й згоди між русинами знаходять ствердження у запитанні автора: "Але чому ж бо сам так незгідливий єси?" [7, т. 2, с. 445]. Таким чином, поступ українського суспільства ставиться у залежність від морального рівня його членів. Та ж теза розробляється в сюжеті ксенії "Других похибки ти збираєшся поправляти...". Дидактично спрямовані ксенії циклу своїм змістом пов'язані з ідеєю суспільного поступу. Автор у них довірливо звертається до адресата з дружньою порадою або звіряє йому свої помисли. У ксенії "Думаєш плакать нам треба..." адресат називається братом. Її сюжет зводиться до логічної форми: не плакати треба, а працювати. Використовуючи алегоричний образ хати і сміття, під якими розуміється українське життя і те, що йому заважає розвиватися далі, автор закликає кожного позбавитися поганого й наводити всюди порядок.

Заключний двовірш циклу "Тихо трудячись..." є узагальненням сказаного у попередніх творах. Це ксенія, сюжет якої реалізується через звертання до широкого загалу, до братів із закликом невтомно працювати і йти до цілі. Спиратися треба на власні сили.

У циклі піднімаються питання естетики. Думка про безмежні можливості словесності втілена в лаконічній формі двовіршів: "В тісні поезію хочеш правила уняти...", "Мудро ти розправляєш о штуці...". Ми не знаємо суті суперечки між автором та адресатом, але маємо антонімічні повчальні висловлювання, що містять у собі квінтесенцію думки. Сюжет епіграми "В тісні поезію хочеш правила уняти..." пов'язаний із думкою про її необмежені можливості. Автор стверджує, що поезія була раніше, ніж проза: "Адже ж скорше Гомер був, ніж Арістотелес!" [7, т. 2, с. 445]. Цим заперечує тезу адресата, що поезію можна загнати в якісь правила.

Епіграма "Мудро ти розправляєш о штуці..." має сюжет, що пов'язаний із думкою: у людини, яка багато говорить про мистецтво, художню літературу, відсутнє їх глибоке розуміння.

Боротьба за українську ідею є провідною у циклі. Вона може мати вираження в політичному, моральному та естетичному аспектах. Метафора присвяти в епіграмах пов'язана із пафосом викриття, осміяння адресата, а в ксеніях із дружньою порадою, навіть закликом. Повчальність цих творів спрямована на подолання негативних

суспільних явищ, неправильного підходу до розв'язання назрілих проблем та позбавлення хиб власного характеру. Епіграми і ксенії мають адресата, але він є безіменним, тобто збірним образом.

1878 р. І.Франко звертається до сатиричної епіграми, політично гострої, часто спрямованої проти конкретних осіб або періодичних видань, як правило, з москвофільського табору, інколи народовців.

Виплекане російською пропагандою москвофільство як одна із форм політичного життя українців у Галичині, Закарпатті та Буковині пройшло певні етапи свого розвитку. Від захоплення російською культурою та прихильного ставлення до народу в 40-60 роках XIX ст. до думки про повну ідентичність з ним, сприйняття російської літературної мови як своєї на початку XX ст. Оманлива культурологічна ідея М.Погодіна, підтримана матеріально на західноукраїнських землях царським урядом, стала вираженням російського націоналізму, спрямованого на загарбання українських земель та асиміляцію народу.

Вже в сімдесяті роки XIX ст. М.Драгоманов повів проти москвофільства рішучу боротьбу. У своїх "Трьох листах до редакції "Друга"" (1875-1876) він спрямовує галицьку інтелігенцію на шлях національного відродження [2, с. 397-427]. І.Франко сприйняв українофільські ідеї М.Драгоманова. Ставши його послідовником, він зайняв непримиренну позицію щодо москвофільства. У своїх наукових та публіцистичних працях "Критичні письма о галицькій інтелігенції" (1878), "Безглузде мимрення" (1889), "Етимологія і фонетика в южноруській літературі" (1894), "Містифікація чи ідіотизм" (1905) та інших він викривав зневажливе ставлення москвофілів до свого народу, відкидав язичіє, тобто мову, якою писали свої твори москвофіли, пропагував народну мову, показував відірваність москвофілів від європейських передових ідей. Проблема москвофільства знайшла вираження і в поетичній творчості І.Франка. Зокрема, дошкульне висміювання, властиве жанру епіграми, створювало сприятливі умови для освоєння цієї теми.

Епіграми "В-ові П-ому" та "Д.Б." присвячені москвофільським діячам Венедикту Площанському та Богданові Дідицькому. Сюжет першої будується на сентенції: "Слово – чудний дар природи". Якщо людина недостойна, то може його втратити. Таким є адресат, бо з допомогою слова не волю ніс своєму народові, а намагався тримати його в тюрмі. Епіграма "Д.Б." можливо є відгуком І.Франка на книгу спогадів Б.Дідицького "Своє – життєвії записки" (1906). Її сюжет пов'язаний з алегорією: адресат прирівнюється до стовпа, що стоїть на роздоріжжі і вказує шлях "взад і вперед", але сам не може й кроку ступити. Цим автор заперечує будь-яке позитивне значення його діяльності і разом з тим тієї справи, якій він присвятив усе своє життя.

Інші дві епіграми "Слово" та "Слово" і "Правда"" спрямовані проти москвофільської газети "Слово". В епіграмі "Слово" обігрується

євангельський вислів "Вначалі бі слово у Бога". Сюжет твориться на основі комічної ситуації, що виникає внаслідок підміни "слова" відповідною назвою москвофільської газети, редактором якої був Богдан Дідицький. Автор натякає, що "Слово" таємно субсидувалося російським самодержавством. Журнал "Правда", що стояв на народовських позиціях, своєю діяльністю сприяв пробудженню національної свідомості українців. Сюжет епіграми "Слово" і "Правда" будується на протиставленні цих двох видань. І.Франко дотепно і в дуже лаконічній формі висміює газету "Слово". Йдучи проти інтересів свого народу, її видавцям постійно треба було вдаватися до брехні, тому й може їм дорікнути браком правди.

Народовський рух, що виник у Галичині на початку 60-х років XIX ст. в середовищі української інтелігенції на противагу москвофільству, поширився на Буковині та Закарпатті. Саме орієнтація на народну мову, організація періодичних видань, культурно-освітніх та наукових товариств привела до вагомих здобутків у галузях літератури, мистецтва, науки, освіти, загалом до піднесення національної свідомості українців. Протиставлення, а потім і перевага народовців над москвофілами та вплив організованих форм політичного життя Західної Європи спричинили появу у 90-х роках XIX ст. перших українських партій. Одначе, у народовському русі були люди, які в силу обставин посідали значне місце у ньому, але не мали для цього ні відповідних здібностей, ні широти поглядів і своєю діяльністю, а часто і бездіяльністю завдавали йому шкоди і це знаходило вираження у творчості І.Франка.

Епіграми "Словар-поет" та "Вер-ий" направлені проти Івана Верхратського – народовця, поета й учителя Дрогобицької гімназії. У першій сюжет пов'язаний із тезою – поезія це не набір слів і тому треба, щоб у ній був дух. Автор висміює бездарного поета І.Верхратського. У другій епіграмі розкривається суть досить поширеного суспільного явища: декларативного лібералізму української інтелігенції. З іронією говорить поет про І.Верхратського, який вважає себе демократом. Сюжет епіграми будується на запитанні та відповіді, що протиставляються:

Хто се Вер-ий? О, се демократ,
Але не Йванові простому брат [7, т. 2, с. 284]!

Таким чином проблема розв'язується з погляду передових ідей свого часу.

"П'ять гріхів головних" належать до виду безадресних епіграм. Метафора осуду створює сюжет від імені ос, які вказують п'ять головних гріхів: пересуди, неуцтво, підлість, несумлінність, беззасадність. Автор ніби застерігає всіх, хто схильний до них, і формує суспільну думку на необхідність їх позбутися. У вірші розмивається межа між ліричним та сатиричним тоном. Викриття

загальних моральних вад людей, які перешкоджають рухові вперед до вирішення національно-патріотичних завдань, завдяки образу ос набуває дуже злободенного характеру. Вірш без конкретного адресата, спрямований проти певних хиб української спільноти, стосується кожного, кому дорогі її інтереси.

Більші, ніж ці, за розміром твори І.Франка "Арістофан II" (1878) та "Послухайте, добрі люди, що маю казати..." (1878) можна віднести до епіграматичних казок. Першим виділив цей різновид жанру німецький просвітитель Г.-Е. Лессінг у XVIII ст. Його характерною ознакою є наявність епічних елементів сюжету. Особливе значення має закінчення твору. Як пише В.Васильєв: "Щоби уразити жертву з найбільшим ефектом, автор веде читача в хибному напрямку і лишень у завершальній фразі, інколи навіть в останньому слові, раптом повертає назад те, що розвивалося природньо і, здавалось би, добре для адресата епіграми" [4, с. II]. І.Франко у своїх епіграматичних казках, розповідаючи в іронічному дусі про якусь подію, від твердження раптово переходить в закінченні твору до його заперечення, піддає висміюванню негативні вчинки адресата та риси його характеру.

Сюжет вірша І.Франка "Арістофан II" створюється за аналогією до давньогрецької історії з життя комедіографа Арістофана, який за викривальність і правду у своїх творах зазнав покарання киями. Адресат твору І.Франка лояльний, обережний, він про правду висловлювався лише метафорично, нікого "огненним гумором" не палив і давав можливість крутитися навколо себе різним пройдисвітам, які робили вигляд, що працюють на благо вітчизни. Він подібний до Арістофана тим, "що за свою діяльність, як тамтой, київ дістав". Образ адресата є узагальненим, автор вказує на типовість такої поведінки багатьох представників галицької інтелігенції. Сюжет епіграматичної казки "Послухайте, добрі люди, що маю казати..." будується на приказці "Встав на ліву ногу". У творі висміюється ксьондз-директор Львівської гімназії, якого автор називає Васильком. Важко зрозуміти, чому він постійно засмучений. Епічний характер розповіді в поєднанні з іронічним вгадуванням причин печалі директора створює гумористичну ситуацію. Постійне очікування чогось страшного позбавляє адресата життєрадісності, а разом з нею діяльного підходу до життя, і саме це обурює автора.

Сюжети епіграматичних казок І.Франка багаті на колізійні моменти, які загалом є узгодженими між собою, але не ведуть до розв'язки. На їх основі визріває протилежне за своїм значенням закінчення вірша. Сила пуанту не лише в його антитезному характері, але й у співпаданні у ньому кульмінації та розв'язки твору.

Епіграмам І.Франка властива двочастинна структура, вони складаються переважно з твердження та заперечення. На їх основі й будується мінісюжет поетичного висловлювання. Його спрямування

визначається гумористичним ладом епіграм, який твориться певними художньо-стильовими прийомами. Насамперед зверненням до народнорозмовних фразеологізмів, зокрема у циклі "Епіграмати та ксенії". Вони мають узагальнюючий характер, гумористичні за своїм походженням, або набувають такого відтінку в контексті твору: "смієшся із мене", "мов той рабин старий, пліснію в книгах", "жиєш легкодумно", "не зачинав братись до праці в житті" ("Ти смієшся із мене..."); "Думаєш, плакать нам треба над нинішним нашим станом?", "виметім з хати сміття" ("Думаєш, плакать нам треба..."); "власнії блуди поправ" ("Других похибки ти збираєшся поправляти..."); "єдності й згоди русинам треба..." ("Все говориш..."); "поволі ступаймо до цілі" ("Тихо трудячись..."). Фразеологізми розкривають образ адресата, надають йому колоритності, виступають основними засобами вираження авторської думки.

Для епіграм циклу характерний умовний діалог між автором та адресатом. У більшості з них автор переповідає думки, наміри, вчинки адресата і сам заперечує йому. Поставлена в епіграмі проблема знаходить таким чином правильне вирішення. Як це маємо, скажімо, у четвертій епіграмі:

Мудро ти розправляєш о штуці, словесності, – але корова,
Що багато ричить, мало дає молока [7, т. 2, с. 445].

Ряд творів циклу побудовані як запитання, у якому передається погляд адресата на якусь проблему і авторська повчальна відповідь-ствердження, що його заперечує. Або, навпаки, ствердження, що відтворює думку адресата, і запитання-відповідь автора:

Все говориш: єдності й згоди русинам треба!
Але чому ж бо сам так незгідливий єси [7, т. 2, с. 445]?.

Старослов'янізм "єси" підкреслює негативність поведінки адресата, який свою точку зору ставить вище за інших.

Особливістю останнього вірша циклу, ксенії "Тихо, трудячись...", є закличність конструкції, головне смислове навантаження якої пов'язане зі словом "труд", що переходить у твердження: "Лиш, що набуде наш труд, своїм те можем назвать!" [7, т. 2, с. 445]. Як бачимо, інколи автор відходить від гумористичного забарвлення. До цього спонукає серйозність поставленої у творі проблеми.

Епіграми, написані в 1874 році, мають антитезову стильову структуру, І.Франко у них звертається до стійких народнорозмовних понять чи книжних сентенцій, у процесі поетичного висловлювання протиставляються слова високого та низького стилю.

В епіграмах, що виникли у 1878 та 1906 роках, І.Франко висміює конкретних осіб. Він використовує різні сатиричні засоби створення образу адресата, насамперед комічного. Такими є образи Венедикта Площанського, Івана Верхратського.

В основі епіграми "В-ові П-ому" лежить антонімічна конструкція, що пов'язана з фразою "Слово – чудний дар природи" і поняттям "втратити дар слова", а також зі словами "воля" і "тюрма" і відображає ставлення адресата до народу, для визначення якого вживається епітет політичного змісту "світ рутенський". В пуанті епіграми поєдналися кпини і гнівне звинувачення:

Та природа ж тих карає, хто відбіг від прав її, –
Як негідному – дар слова, певно, відбере тобі [7, т. 2, с. 284].

Епіграма "Д. Б." написана від імені адресата. Автор використовує прийом самовикриття. Алегоричний образ політичного діяча, москвофіла втілюється у стовпі на роздоріжжю. Стверджуючи: "А сам ні кроку поступить не можу" [7, т. 3, с. 363]. – "Д.Б." тільки комусь вказує дорогу. Автор цим розкриває його реакційну суть.

Написане в лапках і з великої літери "Слово" в євангельському вислові "Вначалі бі слово у Бога" в епіграмі І.Франка набуває значення москвофільського періодичного органу. Іншим стає його образний зміст. Відбувається зміна лексичного складу фразеологізму. Досліджуючи причини появи варіантів стійкого вислову в поетичній мові, Є.Іванова-Янковська вказує на потребу його пристосування "до незвичного для нього контексту" [3, с. 65]. У вислові "Вначалі бі "Слово" у Бога" протистоять два значення – євангельське та нове, що закладене в епіграмі І.Франка. Саме це і є джерелом викривального сміху. Автор спрямовує поетичне висловлювання шляхом прогресуючої градації. Поєднання старослов'янізмів "Вначалі бі слово у Бога" і розмовно-побутових слів ("украв", "стесав", "продав"), протилежних за значенням понять ("Бог" і "чорт") – загалом високого і низького стилю та клімаксу з пуантом надає епіграмі І.Франка сатиричного забарвлення і глибокого політичного змісту.

В епіграмі ""Слово" і "Правда"" І.Франко вдало обігрує назви цих періодичних видань. Розвиток поетичного висловлювання пов'язаний із смислом їх назв та номінативним значенням слова "правда". Це дає змогу закінчити епіграму ефектним пуантом: "Бо правди-то іменно "Слову" хибує" [7, т. 2, с. 284]. Автор в дуже дотепній формі розкриває реакційну сутність москвофільства.

В епіграмі "Словар-поет" смішною є сама описувана ситуація: поет ходив і збирав слова. Із тих буденних слів уклав "стихи". Цьому старослов'янізмові протистоїть вислів, що має діалектне забарвлення ("але ще б му раз піти"), який переростає в дотепне зауваження: "Духу до стихів найти".

Високий стиль першого віршованого рядка "Вер-ий", у якому адресат називається "демократом", нівелюється другим рядком: "Але не Йванові простому брат!". За логікою демократ мав би бути братом простої людини, та Вер-ий лише удає із себе демократа. Таке протиставлення створює в епіграмі смішну ситуацію, виникає образ

зарозумілої, пихатої людини. Заперечне речення, у якому до того ж порушений порядок слів (інверсія "Йванові простому") дає змогу підкреслити, акцентувати увагу на них, тому й набуває це протиставлення іронічного змісту.

Епіграма "П'ять гріхів головних" написана від імені ос. У народнорозмовному дусі ведеться мінімонолог, що передає дзижчання комах. Створюється казкова ситуація, коли оси говорять. Колективне їхнє начало спрямоване проти політично-моральних недугів українського суспільства. Для епіграми характерні народнорозмовні вислови з діалектним забарвленням: "... та жало в нас остре є, хто не хоче го зазнати, най ся добре стереже!" [7, т. 2, с. 284].

Епіграматична казка "Арістофан II" будується на смисловій аналогії: Арістофан І був скараний киями в стародавній Греції за правду, галицький діяч за те, що не бореться за правду, зазнає побиття киями і тому отримує ймення Арістофан II. Ситуація має умовно-літературний характер. Здавалося б, вигадка, жарт, при яких бажане видається за дійсне, насправді вони дають змогу осудити негативне явище в житті галицької інтелігенції. Вірш побудований на заперечувальних реченнях, у яких висміюється позиція адресата.Пуант складається із запитання та відповіді:

Але чим ще він подібний до Арістофана став?
Тим, що за свою діяльність, як тамтой, київ дістав [7, т. 2, с. 285].

Епіграматична казка "Послухайте, добрі люди, що маю казати..." своїм початком та ритмікою, способом викладу матеріалу пародіює народні співанки-хроніки. Комічного спрямування їй надають слова та вислови розмовно-побутового характеру, а також їх поєднання зі словами книжними (низького і високого стилів). Зачин твору "Послухайте, добрі люди, що маю казати" розвивається далі у словесні конструкції, що протистоять одна одній: "Хоч не скажу естетично – не буду брехати...". "Естетично" та "брехати" слова різностильові. Автор римує слова, що посилюють значення одне одного: день "феральний", тобто нещасливий, фатальний, і ксьондз-директор – "печальний", такий стан адресата викликає усмішку читача. Далі автор ніби хоче розгадати, у чому ж причина цього смутку, і вживає народнопобутові вислови: "сон який поганий віщував му лихо", "гімназисти не сидять му тихо", "які мислі вчені та високі не давали супокою, мов куці сороки?". Нагнітаючи напругу оповіді, автор зводить міркування до дуже простої, забобонної у своїй основі причини: директор "встаючи, став на ліву ногу!". Явною стає безглуздість такої поведінки.

Жанр епіграми у творчості І.Франка представлений такими різновидами, як бліц-епіграма, власне епіграма, дедикаційна епіграма, сатирична епіграма, епіграматична казка, поряд із ними зустрічається і ксенія. Метафора викриття, що творить зародок епіграми, розкривається через поетичне висловлювання, яке у кожному

конкретному випадкові пов'язане із різноманітними гумористичними сюжетами. Вони формуються ідейно-тематичним змістом – своєрідною реакцією автора на проблеми тодішнього суспільного життя, відбивають його бажання добитися змін на краще, тобто мають екстраверсійний характер.

Для епіграм І.Франка властива двочастинна побудова: у першій подається якесь твердження, у другій – воно заперечується. Така архітектоніка твору пов'язана із умовним діалогом між автором та адресатом або тим, хто стоїть за зображуваним предметом чи явищем. Якщо в епіграмі є адресат, то у першій частині автор передає своїми словами його думку, позицію з того чи іншого питання, розуміння ним якихось подій і сам йому заперечує у другій частині. Маємо умовне звернення до адресата і пряму викривально-сатиричну або з елементом осміяння відповідь. У кожній окремій епіграмі сюжет має конкретне вирішення, пов'язане із адресатом, його та авторськими світоглядними позиціями. Епіграми І.Франка закінчуються пуантом, влучним дотепом, що точно вражає в ціль. Пуант, як правило, викривальний, повчально-гумористичний.

Метафора викриття пов'язана із сміховою структурою епіграм та ксеній І.Франка. У їх центрі знаходиться образ адресата, може бути також якийсь предмет або суспільне явище. Щоб надати їм комічного вигляду, автор звертається до відповідних композиційних та стильових прийомів. Епіграмам І.Франка властивий біполярний спосіб висловлювання, між полюсами якого створюється напруга іронічно-дотепного ствердження та заперечення. За своєю логічною побудовою епіграми та ксенії мають тезу та антитезу. Теза часто виступає у формі іронічної передачі автором думки чи позиції адресата або іронічного звертання до адресата та тих, хто стоїть за зображуваним предметом чи суспільним явищем. Антитеза – дружнє або сатиричне повчання, у якому міститься відверта правда, викриття, осміяння. В епіграмах, епіграматичних казках та ксеніях наявна полемічна вищість автора над адресатом. У ксеніях антитеза – дружня порада: як позбутися якихось негативних рис характеру чи правильно розв'язати нагальне суспільне питання.

Гумористичного забарвлення епіграмам та ксеніям І.Франка надає поєднання високого та низького стилю: книжні слова, старослов'янізми вживаються поряд із словами, висловами народнорозмовними. Надзвичайно різноманітною є специфіка синтаксичної організації тексту: тут і передача словами автора прямої мови, риторичні питальні, звертальні, стверджувальні речення, умовний діалог, пряма мова та ін. Все це забезпечує динамічність зображення подій та висловлення думки, легкість, дотепність.

Епіграми та ксенії І.Франка продовжують традиції давньої української епіграми, але відчутним є їх зв'язок з іншими гумористичними жанрами

нової української літератури: сатиричним віршем, пародією, гумореcкою (співомовкою) та найбільше з байкою-приповідкою. Їх єднає стрімкий розвиток думки та згорнутість сюжету, повчальність, двочастинна побудова. На відміну від байки, алегоризм не є визначальною рисою епіграми. Друга частина епіграм та ксеній І.Франка завершується пуантом, у той час, як у байки – мораллю, тобто узагальненим висновком. Одначе, близькість епіграми та байки спричинила появу в гумористичній поезії XX ст. такого різновиду жанру як байка-епіграма.

Орієнтація І.Франка у своїй творчості на народну мову породила засвоєння ним естетичних норм українського фольклору. Його епіграми та ксенії багаті на рецепції з уснопоетичної творчості (вислови, сентенції, прислів'я), а також прийоми творення сміху властиві таким жанрам, як коломийка, частівка, приспівка, прислів'я та приказка (лаконічна форма викладу думки у поєднанні з легкістю, іронією, дотепністю та ін.). Епіграми та ксенії І.Франка звернені до загалу, у них стверджуються важливі політичні думки, спрямовані на подолання перешкод, що стоять на шляху поступального руху українського суспільства і віддаляють вирішення національного питання.

1. *Довгалевський М.* Поетика (Сад поетичний) – К., 1973.
2. *Драгоманов М.П.* Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. – К., 1970. – Т. 1.
3. *Иванова-Янковская Е.А.* Варьирование фразеологизмов в современной стихотворной речи // Язык художественных произведений: Сборник статей. – Омск, 1966.
4. Русская эпиграмма. – М., 1990.
5. Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. – Ленинград, 1975.
6. *Сивокінь Г.М.* Давні українські поетики. – Харків, 1960.
7. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976. – Т. 2; Т. 3.

Стаття надійшла до редколегії 14.06.98.

Summary

The article presents the first attempt to fully analyze I.Franko's epigrams. The most essential features of epigrams, the main idea, theme and style are defined on the basis of historical, literary and theoretical material. Much attention is paid to constructive peculiarities of microsubjects as the main means of poetic expression. Political epigrams dealing with the important problems of social life, i.e. "pro-moscovity", "narodovstvo", the search of ways to settle Ukrainian national question, are in the centre of investigation.

© Ю.І.Клим'юк, 1998.

Г.В. Давидова-Біла
Донецький університет

ЯДЕРНІ Й ПЕРИФЕРІЙНІ КОМПОЗИЦІЙНО-МОВЛЕННЄВІ ТИПИ "АВТОРА" В "ІЗМАРАГДІ" ІВАНА ФРАНКА

Проблемі типів внутрішнього автора в ліриці українське франкознавство приділило мало уваги. Майже не дослідженими лишаються питання розмежування різних композиційно-мовленнєвих форм (ліричний герой, ліричний оповідач і розповідач, "власне автор", персонаж, синкретичні форми),їх співвідношення в межах однієї збірки, смислове, художнє навантаження.

Пропонуємо розглянути ядерні й периферійні типи вираження "автора" в збірці І.Франка "Мій Ізмарагд", беручи за основу не кількісну ознаку (частотність вживання тієї чи іншої форми), а якісну (сполучуваність з предметним планом поезії, відповідність змістовим і виражальним вимогам).

"Ізмарагд" складається з шести циклів, серед яких "Паренетікон", "Строфи", "Притчі", "Легенди" об'єднуються за жанровою приналежністю, "По селах" і "До Бразілії" – за предметом зображення і обширом епічного спостереження, а цикл "Поклони" найщільніше прилягає до більш ранньої поетичної збірки ("З вершин і низин").

Для передачі тихого, ясного і спокійного настрою автор потребував спеціального способу висловлення, відмінного від настрою збірки "З вершин і низин" і "Зів'яле листя".

Основним типом вираження авторської свідомості в циклі "Поклони" є ліричний герой, доля якого щільно співвіднесена з життям самого автора, І.Франка. Про це свідчать ситуації, покладені в основу переживання: поклони-відповіді конкретному адресату з приводу конкретної суперечки ("Сідоглавому", "Декадент") [2]. Поезії цього типу справді постають "сконденсованою драмою" [3], але драмою ідей. Це зіткнення невирішуваних суперечностей на межі авторського "голосу" і осмисленого "голосу" чужого. Суспільно орієнтований монолог ліричного героя в обох поезіях розбудований на основі антитези змістового наповнення понять і життєвих позицій при зовнішній тотожності. Композиційний прийом чужого осмисленого слова (слова персонажа-адресата) спочатку винесено за межі поетичного тексту. Напрямок думки автора – від конфлікту через репрезентацію чужого як особи ("Ти взяв один з мого життя момент..." – за допомогою займенника) і як адресата, до пояснення приналежності поняття "декадент". На відміну від попередньої поезії, слово адресата (ліричного персонажа вірша) тут не вступає у відкриті антагоністичні

стосунки до слова ліричного героя; останній у прямому розумінні "тамує" чужу позицію, зацікавлений у саморозкритті перед читачем. І через це позицію "чужого" в осмисленні автора можна реконструювати лише з відповіді ліричного героя. Цей монолог сам по собі грунтується на синтаксичній антитезі, думка розгортається від "не":

не люблю – хочу
хоч... - не маю
не виливаю, не позіваю – але... [5, с.185]

і змістовому контрасті:

декадент – син народа
не епілог – мужик, пролог [5, с.185]

В поезії "Рефлексія", менш багатій на прийом антитези, ліричний герой є також найбільш оптимальною формою вираження "автора"; це задано жанром твору і предметом осмислення (сучасне й майбутнє України та українства).

Але в "Поклонах" знаходимо оригінальне вирішення автором проблеми в новому ракурсі розглянути образ інтелігента-народника 80-х років, тобто об'єктивувати його і зробити предметом аналізу. Для вирішення такого завдання автор створює диптих ("Поет мовить", "Україна мовить"), роздаючи "голоси" ліричним персонажам і ніби самоусуваючись. Проте авторське осмислення гостро відчувається в першому вірші через ... романтичний мовний код [3]:

Пориви душі – *квіти*
квітки побила *буря* люта
геройським *боєм биться* [5, с.182].

Під цією метафористикою, яскраво відмінною від образності Франкових поезій-монологів ліричного героя, приховується авторська іронія (далі вона підсилюється в монолозі України). Але послідовно дотриматися "стилізації" під чужий "голос" автору не вдається, і з'являються відомі з "Тюремних сонетів" предметні метафори:

...Ламаться звільна мусив, ржею вкриться...
...З *дрібних шпигань* мої повстали рани,
Частками *жерла* моє серце скрута... [5. , с.182].

Так прагнуть злитися дві форми вираження автора – ліричний персонаж (мрійник, романтик) і ліричний герой (самокритичний реаліст). Така композиційно-мовленнєва модифікація виникає, напевно, через те, що Франкові як автору було більш природнім послугуватися образним реманентом реалістичної поетики, більш предметної, на відміну від умовної і (на той час) вже шаблонної романтичної (*рани, квіти, буря* – стали певними емблематами на позначення різних типів ситуацій, не вносили нічого нового для розуміння психологічного стану героя).

Відповідь України стилізовано під мовлення простолюдина (*балакав, подався, подрався, глупо*). Але в момент пояснення змісту

внутрішнього конфлікту персонажа-поета знаходимо знайоме перехрещення: ліричний персонаж / ліричний герой:

І що тобі за кривда сталась?
Що підняли на тебе галас:
"Не любить Русі він ні раз!"
Наплюй!" Я, синку, ліпше знаю
Всю ту патріотичну зграю
Й ціну її любовних фраз [5, с.183].

Отже, в "Поклонах" ядерним типом композиційно-мовленнєвої форми "автора" є ліричний герой; ця форма може бути виражена 1) безпосередньо; 2) розгортатися через "чуже слово"; 3) дифузною (слово ліричного персонажа переходить у слово ліричного героя).

У циклах "Паренетікон" і "Строфи" домінує інший різновид "автора" – "власне автор". Відповідно до авторського задуму, суб'єкт поезії мусить наставляти й заохочувати читача до зміни світоглядних позицій. Тому практично кожна поезія розбудована за допомогою ключових дієслів у наказовому способі, звертань до адресата "ти", "тобі":

Не високо мудруй,
Але твердо держись,
А хто правду лама,
З тим ти сміло борись!
Не бажай ти умом
Понад світом кружить;
А скоріш завізьмись
В світі праведно жить [5, с.195].

У поезії з циклу "Паренетікон" якраз знаходимо варіант "власне автора", що розгортає відкриті, прості стосунки з адресатом. Сам "автор" дистанціюється від предмета осмислення. Але пропонуючи адресату життєву позицію, відкриває тим свої орієнтації: триматися вимог життя, боротися за правду. Такий композиційно-мовленнєвий тип зумовлений жанровою специфікою: адже паренетікон – збірка морально-етичних повчань, начебто розгорнутих афоризмів.

Крім згаданого варіанту, в циклі знаходимо двочленні поезії, що містять звернення автора до адресата як вихідну тезу та її ілюстрацію через роздум-сконденсовану притчу. У таких випадках "власне автор" наближається до ліричного оповідача. Поезія має стислу фабулу, з якої слідує повчання, настанова. Так, напр., у вірші "Як у хвилі сумніву і муки..." висновок передує переказу фабули:

Як у хвилі сумніву і муки
Вчитель мудрий не найдесь тобі,
То приймай потіху і науки
З простих уст, загублених в юрбі [5, с.190].

Якщо взяти до уваги передмову автора до збірки, бажання І.Франка знайти внутрішню рівновагу і гармонію в стосунках з людьми, стає

очевидним, що "автор" цього твору також прагне допомогти адресату подолати хвилини "сумніву і муки". "Прості уста, загублені в юрбі..." – це слово самого "автора", слово-пропозиція допомоги.

У поезії "Не слід усякого любити без розбору..." оповіддю "автора" виступає біблійна фабула: оповіддю, бо у творі постійно відчутна авторська присутність, емоційний коментар і докорінне переосмислення заповіді Христа. Образ автора в цьому вірші коливається від простачка-оповідача (як у попередньому творі) до мудрого учителя, знайомого з полісемантичністю й альтернативністю біблійних афоризмів:

Оце, брати, ви добре розумійте,
Що ворог божий, ворог правди й волі
Не варт любові вашої ніколи [5, с.189].

Друга частина в тезі є найвагомішою у вірші, виступає, так би мовити, в ролі реми і щодо до попереднього висновку (початок вірша), і щодо біблійного тексту.

Ускладнений тип "автора" знаходимо й у поезії "Годуй гадюку молоком...". Роздум "автора" розгортається через паралелізм: годувати гадюку – допомагати лихій людині. Настанова, висловлена у формі афоризму, переходить у запитання:

Гадюка і злюка,
Обоє страшні, –
Та що з них страшніше?
Скажи-но мені [5, с.196].

Афористична відстороненість "власне автора" зникає, з'являються оповідні звертання, запитання і відповідь. Створюється відчуття обопільного пошуку відповіді автором і адресатом.

В "Строфах" "власне автор" найчастіше присутній; це композиційно виправдано: мала форма поезії, строфа, не дозволяє розгорнутися оповідній формі, висловити оповідну емоційно-вольову реакцію на ситуацію або афоризм. Авторська думка оформлюється фігурами – психологічним паралелізмом та еліпсом:

Мухи сідають на ранах,
Пчоли на квітах пахучих;
Добрий все бачить лиш добре,
Підлий лиш підле у других [5, с.203].

Афоризми з "власне автором" можуть модифікуватися, коли через займенник "хто" (в ролі узагальнено-особового) зменшується дистанція між предметом осмислення і адресатом. Водночас відбувається спрощення мови, тяжіння до оповіді:

Хто з всіми добрий хоче буть,
Той швидко втратить добрий путь.
Не може при добрі той жить,
Хто хоче злу й добру служить [5, с.204].

Стислий варіант ліричного оповідача знаходимо в двочленній строфі: настанова – ілюстрація афоризмом:

Не звикай утертими стежками
Йти за другим сліпо, як у дим,
Бо як стануть пастухи вовками,
Треба вівцям пастися й самим [5, с.201].

Тут, зокрема, ліричний оповідач має змогу розгорнутися ще альтернативною інтерпретацією Біблії. В Євангелії від Матвія (7, 15) знаходимо: "Бережіться лжепророків, котрі приходять до вас в овечому вбранні, а всередині суть вовками хижими..." [1, с. 10]. Подібно до оповідача паренетікону "Не слід усякого любити без розбору...", "автор" продовжує тлумачення афоризму Христа, секуляризуючи християнську мораль. Сам стиль мислення його орієнтує читача по-новому розглядати вічні істини і самостійно осмислювати життя.

Заохочення до пошуку смислових альтернатив і переконливої життєвої позиції знаходимо і в восьмій строфі:

Дурний, хто помилок лякаючись,
Не сміє братися до діла, –
Так, як би я не їв, лякаючись,
Щоб кришка в голосницю не влетіла [5, с.200].

Але функцію заохочення тут виконує не дієслово у формі наказового способу, але самоіронія "автора". Цей прийом також служить зняттю дистанції між адресатом і "автором", хоча, в порівнянні з попереднім двочленним паренетіконом, більше обмежує емоційно-вольовий вияв автора".

"Притчі" й "Легенди", звертаючись до осмислення вічних істин, зафіксованих словом, своїм змістом і типом "автора" щільно пов'язані з "Паренетіконом" і "Строфами".

У "Притчі про життя" зміст події, що трапилася з бідакою, виступає на перший план, і голос "автора" майже зникає – виконує ролю обрамлення (ліричний розповідач). Висновкова частина притчі, подібно до моралі в байці, мусила б повернути нам "власне автора" з його відстороненим універсально-філософським роздумом, але ми знаходимо ліричного оповідача, котрий проявляє своє ставлення до змісту перипетій, по-новому інтерпретуючи символіку слів Будди. Мед (насолода хвилинним, осягнення законів існування, пізнання нірвани) стає у філософії "автора" "медом братерньої любові". Взятий в контексті "Паренетікону" й "Поклонів" цей вислів осмислюємо так: високі ідеали, відповідальність за долю інших не дають людині занепасти духом і опустити руки в найскрутніші хвилини життя.

"Розмивання" такої композиційно-мовленнєвої форми "автора", як ліричний розповідач, в притчах і легендах рідкісне у Франка. Тут ми, як правило, зустрічаємо класичний тип розповідача ("Притча про віру", "Притча про любов", "Притча про красу"). Оригінальна форма "автора"

в легенді "Свята Доместіка" і "Житті ... Селедія" досягається стилізацією ліричного оповідача під пісні середньовічних вагантів: наскрізна іронія (і чорний гумор) відкривають негативне ставлення "автора" до святої покори і святенництва.

Цикли "По селах" і "До Бразілії" об'єднані спільним ракурсом по відношенню до предмета зображення: 1) життя підгірських селян у 80-х роках XIX ст., настрої підгірян, прагматизм щоденних подій; 2) переселення українських селян до Бразілії в пошуках кращої долі, трагічна загибель жінок і дітей у дорозі, нищення зв'язку з батьківщиною. Обидва цикли постають швидше ёпічними, ніж ліричними полотнами за широтою охоплення дійсності і глибиною проблематики.

"По селах" розпадається на вступ оповідача, де застосовано прийом кінематографічного показу Підгір'я, та епізоди-фрески з життя селян, бачення яких організує то ліричний розповідач, виступаючи невидимим, "романним", свідком подій ("В шинку шумить, в шинку гуде..."), то оповідач-селянин з притаманним йому знанням подробиць справи і "голосом" ("Зразу сварилися..."), то ліричний розповідач, поєднуючи "голоси" селян ("Вранці рано по селі...") – тобто поліфонічно.

У циклі "До Бразілії", поряд з такими типами "автора", зустрічаємо ще ліричного персонажа ("Лист із Бразілії") зі складним типом оповіді – включенням чужих "голосів", переосмисленням їх. Останні два цикли за композиційно-мовленнєвою організацією з повним правом можна віднести до епічного жанру: сконденсована епопея у віршах (в російській літературі подібне зустрічаємо у М.Некрасова). І домінуючий тип "автора" тут визначити неможливо, оскільки авторський задум, напевно, полягав у чергуванні ситуацій і "голосів", що на них реагують.

Таким чином, проаналізувавши ключові поезії збірки "Мій Ізмарагд" в композиційно-мовленнєвому аспекті, можна зробити висновки:

1) ядерною формою вираження "автора" в двох домінантних циклах збірки виступають ліричний оповідач і "власне автор" у різних модифікаціях з ліричним розповідачем (навіть "Паренетікон" і "Строфи", незважаючи на вимогу жанрової згорнутості, пропонують ліричного оповідача з властивою йому емоційністю, гумором і схильністю до пошуку альтернативних варіантів думок). На модифікацію ліричного оповідача впливають композиційні особливості (одночленна-двочленна будова), а також прагнення "автора" розширити інтерпретаційне коло відомих істин – власне змістовий аспект. В "Легендах" і "Притчах" домінує ліричний розповідач; синкретична форма – розповідач/оповідач виступає периферійною;

2) ядерною формою "автора" циклу "Поклони" є ліричний герой; його модифікації – ліричний персонаж/ліричний герой-наслідок стилізації під "чуже слово";

3) цикли "По селах" і "До Бразілії" пропонують зміну типів "автора" як

наслідок необхідності епічного розгортання подій, охоплення їх у різноманітності проявів, у розмаїтті живих "голосів", відмінних від голосу ліричного героя (у циклах практично відсутній), ліричного оповідача, наближеного до автора.

1. Біблія. – К.: Об'єднання біблійних товариств, 1990. – С.10 (Мт. 7.15).
2. *Давидова Г.* Ліричний герой циклу І.Франка "Поклони" // І.Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів, 1998.
3. *Ласло-Куцюк М.* Питання української поетики. – Бухарест, 1974.
4. *Лотман Ю.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. – М., 1994.
5. *Франко І.* Зібр. творів: У 50-ти т. – К., 1975. – Т.2.

Стаття надійшла до редколегії 12.11.98.

Summary

This article is devoted to the problem of distinguishing the composition-language forms (lyric, hero, tale-maker, "author"...) in Ivan Franko's lyrics. The principal forms of author's expression in two predominant cycles of "My Ismaragd" are lyric tale-maker and "author" in different modifications. Composition peculiarities and "author's" intention to extend a circle of internal truth have influence on lyric tale-maker modification. Two "novel" Cycles represent changes of an "author's" form as a result of epic development of events.

© Г.В.Давидова-Біла, 1998

А.С.Островська
Донецький університет

АВТОРСЬКА СВІДОМІСТЬ І СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНА ОРГАНІЗАЦІЯ НОВЕЛ В.СТЕФАНИКА

До останнього часу суб'єктний і сюжетний рівні розглядались окремо. Тепер перемагає тенденція пов'язати їх і встановити зв'язки між ними. Такі вчені, як І.Дубашинський, Л.Левітан, Л.Цілевич та ін. інтерпретують сюжет в термінах суб'єктної організації. З іншого боку, дослідження на суб'єктному рівні за необхідністю вимагають врахування сюжетики. Нагадаємо, що Б.Корман у своїх роботах пропонував об'єднати суб'єктні та сюжетні рівні поняттям "суб'єктна організація". Сюжет, на думку вченого, завжди семантично інтерпретований. У сучасній сюжетології найперспективнішим вважається визначення цієї категорії, дане В.Кожиновим: "Сюжет – жива послідовність подій в її образному повіствуванні" [4, с.421]. Повним і науково-виваженим нам видається визначення сюжету, запропоноване упорядниками "Літературознавчого словника-довідника": "Подія чи система подій, покладена в основу епічних, драматичних, інколи ліричних творів, спосіб естетичного освоєння й осмислення, організації подій (художньої трансформації фабули), рух характерів у художньому часі й просторі. Сюжет – динамічний аспект твору, ланцюг зображуваних подій, у тому числі й переживань, думок" [8, с.666]. Вчені вказують на органічний зв'язок сюжету з авторською позицією в художньому творі. "Сюжет відбиває суперечності змальованого життя, виражає естетичну концепцію дійсності митця, тісно пов'язаний з ідеєю художнього твору і є засобом її розкриття, естетичного вияву" [8, с.666]. Дослідники (цієї думки дотримується також В.Халізєв) поділяють сюжети художніх творів на дві групи:

1) хронікальні сюжети – такі, події в яких розгортаються в часовій послідовності. Цей вид сюжетів характерний і для творів пригодницького та авантюрного характеру;

2) концентричні сюжети, або сюжети "єдиної дії", які сприяють глибокому дослідженню конфлікту, а також структурній цілісності твору. У художній практиці ці види сюжетів нерідко співіснують завдяки ретроспективним тенденціям та ущільненому часопростору [10]. Н.Тамарченко має рацію, поділяючи сюжети на дві групи:

1) циклічні сюжети – розгортаються визначальною єдністю світоутворюючих сил і їх тимчасово порушеною рівновагою. Цей різновид сюжету стверджує закон як початок і кінець буття;

2) кумулятивні сюжети – визначальна роль тут відводиться випадку. В літературознавстві кумулятивну схему розвитку сюжету розглядали В.Шкловський та В.Пропп.

Термін "кумуляція" (накопичення, нагромадження, а також посилення) співвідноситься з дуже важливою особливістю схеми, яка нас цікавить: складники художнього твору (персонажі та їх дії) у цьому випадку не просто приєднуються один до одного. "Нанизування" завжди має визначену природню межу, за якою наступає катастрофа, що утворює фінал у розвитку сюжету.

Сюжет є результатом і виразником творчої діяльності письменника. "Сюжет – концепція дійсності" (Є.Добін), засіб вираження авторських думок. Розглядаючи різні точки зору на сюжет літературознавцями-сюжетологами, С.Вайман визначає загальну тенденцію: сюжет – це момент переходу композиції в сюжет, жанру в сюжет, фабули в сюжет і т.д. Сюжет – не "місце", він – характерна якість цілого [2, с.116].

Не можна не погодитись з тим, що сюжет твориться не тільки послідовним розгортанням подій. Без визначеної авторської оцінки сюжет не може відбутися. Сюжетно-фабульна організація, тісно пов'язана з об'єктивним життєвим матеріалом, "демонструє" вибірковість митця по відношенню до фактичного матеріалу. Сюжетно-композиційна побудова в першу чергу визначається авторським задумом, а тому суб'єктивно вмотивована.

Композиція як літературознавча дефініція має велике значення у реалізації авторської ідеї. "Генеральною" функцією композиції є способи зображення і компонування художнього цілого. Для розуміння своєрідності художнього твору важливо знайти композиційну домінанту – це може бути як дійова особа, конфлікт, а також точка зору, бо, як зауважував О.Толстой, писати "взагалі" неможливо, треба мати вихідну позицію – у вигляді визначеної автором точки зору.

На рівні сюжетно-композиційної своєрідності новелістики В.Стефаника відзначимо, що звичайна сюжетна прагматика відходить на інший план. Образ події поступається перед образом героя, його самосвідомістю. Письменник йде за логікою переживань персонажа. Саме тому митець здобув собі славу тонкого психолога і глибокого лірика. У Стефаника сюжет новел підпорядкований тому, що зображений відрізок життя не є "вирізаним" з потоку буття, а обережно вийнятий. Зв'язки залишаються, ниті не перерізані, вони тягнуться далі, за межу, визначену останньою фразою новели. Потік життєвий не має кінця – він безперервний. Це стосується майже всіх новел Стефаника. Зображення світу через сприйняття його дитиною – один із улюблених прийомів Стефаника, який В.Шкловський назвав "очудненням" ("остранением" – рос.), тобто виведенням із стереотипності сприймання, а відтак і незвичних оцінок. Саме такі твори письменника найбільш вражають силою художньої правди.

Увесь твір про "дітей без дитинства" (В.Яременко) "Діточа пригода", крім кількох слів смертельно пораненої матері і трьох коротеньких речень, що належить оповідачу, є діалогом маленького хлопчика Василька з меншою сестрою Настею. По суті це монологізований діалог. Дівчина власне не говорить у творі. Автор досягає великої трагедійності зображення через сприйняття події дитиною, ще не здатною усвідомлювати весь жах становища.

Про героїв дізнаємось небагато: Настя – "ходити ледве знає". Василько трохи старший, мати – смертельно поранена, вмирає у них на очах, батько десь воює. Опинившись у такій ситуації, Василько відчуває себе відразу ж дорослішим – піклується про сестру, пояснює їй щось, оберігає її. Але ця невчасна дорослість виглядає на фоні зображуваного просто потворною. На правах старшого він звинувачує сестру у загибелі матері – "...а ти винна, чого ти ревіла, як той жовнір хотів маму обіймити?" [9, т.1, с.200]. І свариться на цю безвинну дитину: "Я би тебе міг добре набити тепер, але ти вже сирота" [9, т.1, с.200]. По-дорослому трагічно звучать ці слова маленької людини, бо Василько теж такий же самотній у світі, як і його сестра. Василько розмовляє тоном справжнього господаря, хазяїна, який знає усьому лад, навіть про смерть рідних людей він розмірковує, як про щось побутове, підкреслюючи цим свою значимість перед дівчиськом: "Але що така дівка варта?" [9, т.1, с.200], "...як мене куля трафит, то я ляжу коло мами та й умру, а ти сама не трафиш до вуйка. Ліпше най тебе куля вб'є, бо я трафлю сам і дам знати та вас обоє вуйко поховає [9, т.1, с.201]. Те ж саме відчуття дозволяє йому вийняти з пазухи мертвої матері закривавлений шматок хліба, щоб погодувати Настю. Для нього немає нічого неприродного у цьому вчинку так само, як і лягти поряд з померлою спати. Але ж у тому і виявляється трагедія: дитяче світосприйняття контрастує з подією, про яку розповідається. Трансформуючи її крізь призму сприйняття героя – дитини, автор досягає глибинного ефекту, бо подія і оцінка її героєм не співвіднесені, і тому враження у дитини на неї неадекватне її справжній сутності.

Композиція новели така, що читач спостерігає градацію впливу ситуації на вчинки героя, його реакцію. Залицяння жовніра до матері, вимушену втечу її з дітьми можна вважати експозицією, бо саме ця подія призвела до подальших нещасть. Тяжко поранена матір вмирає: "Сіла, дуже боліло, і лягла" [9, т.1, с.200]. З цього моменту починається самостійне життя дітей - зав'язка.

Розгортання подій, як таких, немає. Дійсність зображується через світосприйняття дитиною, через його монолог. Традиційний, подійний сюжет відсутній. Материна смерть Василька майже не лякає, він одразу думає про її наслідки: відведе Настю до вуйка, щоб дали поїсти, попросить, щоб матір поховали, а потім Насті треба буде йти служити. "Структуротвірним моментом такого зображення є актуальність "зрізу"

роботи свідомості (актуальний хронотоп). Навіть заглиблення героя в спогади чи мрії про майбутнє відбиває те, що він переживає в цю саму мить" [6, с.249], – відмічає Ю.Кузнецов. А в цю мить Василько неспроможний збагнути як слід того, що відбувається, він сприймає картину бою, як красиву гру: "Ти дивиси на войну, яка вона файна..." [9, т.1, с.201]. Так поступово оповідач наближує читача до кульмінаційного моменту. Василько витягує з пазухи закривавленої матері хліб, а Настуся з такою жадобою їсть його, що замазує материною кров'ю рот, лице, одяг, руки. Перше, що приходить на думку хлопцеві – Настю вбили, і він кладе її поряд з померлою. "Гого цілий рот кервавий і руки? Куля тебе застрілила? Ой, сарака, Настунька, лягай вже коло мами... шо меш робити..." [9, т.1, с.201]. Але дізнавшись про справжню причину, знов напускає на себе дорослу суворість, щоб посварити сестру, а після разом з нею засинає. Оповідач навмисне не втручається в розмову: не коментує, не пояснює, не виражає свого ставлення. Останнє зауваження лише свідчить про завершення "діточої пригоди": "Заснув. До білого дня біле, світляне покривало дріжало над ними і заєдно тікало за Дністер" [9, т.1, с.201]. Ця пейзажна деталь зупиняє головну дію. Оповідач переносить увагу на інше, а головна подія розповіді залишається застиглою на кульмінаційному рівні. Зауваження оповідача прямо не пов'язане з подією, яка раптово обірвалася, нібито далі нічого немає. Така побудова наводить на думку, що перед нами трагедія не двох осиротілих дітей, а всього світу, в якому точиться війна.

Колір в новелі також виконує функцію виявлення авторської позиції. С.Ейзенштейн писав: "... лінія кольору плете свій хід крізь ходи сюжету як ще одна самостійна партія..." [6, с.222]. У новелі домінують три контрастні кольори: чорний – ніч, на фоні якої відбувається дія; білий – день, який символізує початок нового етапу життя дітей, одночас він є небезпекою для дітей, бо вони тепер стають відкритою мішенню для ворогів; червоний – кров; вказівки на червоний колір немає, але слова кров, закривавлений, кервавий створюють певний настроєвий фон новели. Епітети "білий", "чорний", "кервавий" творять об'єднання протиріч одної частини цього зовнішнього світу.

Дослідниця творчості Стефаника О.Черненко [11] вважає, що в новелі домінують експресіоністичні мотиви. Схильність письменника до нетрадиційного методу відображення дійсності дає можливість зробити припущення, що експресіонізм як специфічне світосприйняття "диктував" авторові й нестандартні форми вираження власної позиції. В цьому плані нам видається слушним зауваження критика: "Прийшов час подолати традиційне уявлення про експресіонізм. Це цілісний, єдиний мікрокосм, що пізнається через власну філософію, власний спосіб буття" [7, с.179]. Експресіонізм – не тільки як засіб відтворення дійсності, а й як "засіб існування духу" (Л.Левчук) дозволив

Стефаникові втілити в своїй творчості ідеал душевної чистоти як головної радості і краси життя.

В новелі "Діточа пригода" автор зображує непорочну чистоту дитини, яка контрастує з жахіттями і жорстокістю війни. О.Черненко звертає увагу на таку колористичну деталь у новелі: "В цього хлопця не викликає огиди забруднене кров'ю обличчя сестрички, коли вона їла хліб, що був за пазухою вбитої матері. Він тільки порівнює її із свинею, що "все їсть, як свиня...", і обіцяє її обмити. Діти на селі часто бачили забруднених болотом свиней, себто брудних, а не бридких, що їдять помиї. І, звичайно повторюють те, чого їх навчили батьки: що треба митися, щоб бути чистими. З цього бридкого і наскрізь макабричного образу виблискує світло невинності і чистоти. Така дитина не розуміє, не відчуває і не знає зла і бридоти. Це потверджують слова німецького інтерпретатора експресіоністичного малярства: що ми вносимо у світ те, що маємо в собі" [11, с.194]. Саме такий мотив у новелі дослідниця вважає провідним.

Для іншої новели "Кленові листки" характерна еволюція позиції оповідача, її зміщення в бік суб'єктивного кута зору, всі події переломлюються крізь призму сприйняття героїв. У першій частині новели ми сприймаємо дійсність через світосприйняття Івана, в другій – його хворої дружини, в третій – під кутом зору Семенка, в четвертій частині схрещуються два світогляди: вмираючої матері і її дитини. Стефаник – майстер деталі, шукає таких штрихів, що передають всю глибину людської трагедії. Семенко каже до вмираючої матері з наївною спростотою: "Дьидя зсукали ще свічку та й казали, шо як бисте умирали, аби вам дати у руки і засвітити. Коли я не знаю, коли давати..." [9, т.1, с.143]. Ця неусвідомлена фраза дитини підсилює трагізм зображення. Межуючи з жорстокістю слова дитини психологічно цілком виправдані. Дитина не розуміє змісту сказаних слів, як і не розуміє, яке майбутнє її чекає зі смертю матері. І тому він, несучи батькові обід, "щипав з платка кулеші, метав псові по кусневі і сміявся, що він на воздусі хапає" [9, т.1, с.142]. Чистоту душі цієї дитини показує Стефаник таким шифром: "Дріботів ногами по грубій верстві пороху і лишав за собою маленькі сліди, як білі квіти" [9, т.1, с.142]. Останній розділ новели – суцільний, крім останніх двох абзаців, діалог між матір'ю та дитиною. М.Бахтін відмічав, що єдиною адекватною формою словесного вираження істиного людського життя є незавершений діалог. Герой "втілює себе в слові, і це слово входить у діалогічну тканину людського життя" [1, с.318].

Вмираюча мати поспішає заповісти синові: "Не поможе нічо, синку мій наймиліщий, дитина моя найзолотіща! Як віростеш, аби-сте си межи собов дуже любили, дуже, дуже!.. Аби-с помагав їм, аби-с не давав кривдити. – Семенку, аби-с просив дьидю, шо мама наказувала, аби вас любив..." [9, т.1, с.144]. Велику душевну силу материнської любові

оповідач ілюструє коротким реченням: "По чорнім, нечесанім волоссю спливали мука і біль, а губи заціпилися, аби не кричати" [9, т.1, с.140-141]. За допомогою засобів експресіоністичного мистецтва автор новели виносить на поверхню з глибин людської душі її найцінніші скарби. Закінчується новела "Кленові листки" співом матері. "А мама обтерла долонею сухі губи і заспівала.

У слабім, уриванім голосі виривалася єї душа і потихоньки спадала межи діти і цюлувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю і ніхто їх позбирати не годен і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками..." [9, т.1, с.144].

Аналізуючи функцію образу матері в новелі, О.Черненко справедливо зазначає, посилаючись на думки Віктора Е.Франкля, що "найтяжчі, навіть межові ситуації життя дають людині вирости духовно понад себе саму. Однак не всі люди є здатні досягти тих духовних височин. Тільки дехто може перетворити важкі душевні переживання на перемогу і перетворити своє знищене життя на внутрішній тріумф. Такий внутрішній тріумф переживає мати в оповіданні "Кленові листки". Вона виростає духовно понад себе саму, перемагаючи страждання з любови до своїх дітей" [11, с.204]. Кінець новели пояснює її назву – осиротілі мужицькі діти, немов кленові листочки, і підносить авторський біль і гнів, любов і співчуття в основу авторської позиції.

"І треба було аж такому художникові, як Стефаник, – писав С.Єфремов, – заговорити, вичитуючи "велику пісню болю" на мужицькому лиці, щоб побачив світ, що діється з тими живими листочками, якими кружляє доля по наших порожніх полях" [3, с.561].

Новела "Камінний хрест" з'явилася внаслідок глибокого вивчення економічного становища західноукраїнського селянства і долі емігрантів, багатьох зустрічей і розмов на Краківському вокзалі, листування тощо. Невипадково в підзаголовку письменник визначає жанр свого твору словом "студія", тобто дослідження, чим визначає поставлену художню мету.

Сам автор назвав "Камінний хрест" своєю "сердечною роботою", улюбленим твором. У листі до О.Кобилянської Стефаник писав: "Для мене нині емігрант, що летить світом як брудна вандрівна птаха, оставша від громади,– і біль, і поезія" [9, т.3, с.154].

В іншому листі до К.Гаморака автор визначає своє завдання так: "Вони, ті мужики, були дітьми невинними, із-за достатку землі вони мали щось любити і носили повні пазухи ясного ідеалізму. Тепер вони не сміють нічо любити. Хліба лишень, їди, одежі вони прагнуть аби душу погодувати. За сими брутальними вимогами пропадає їх ідеалізм або тікає в саму глибину душі. Зо дна душі я єго винесу на світ божий і я буду його показувати яко силу і спасення для нас" [9, т.3, с.186].

У центрі уваги письменника – доля Івана Дідуха. Починається новела поширеним експозиційним розділом, з якого читач дізнається про людину, що надривається, не може вибитися із злиднів. Картина, коли Іван, запрягшись разом із конем, тягне навантажений віз, і вони удвох перетворюються в одне ціле, стає символічною, стає символом непомірної праці головного героя. Як струни, натягувалися жили і коня і хазяїна, але вони тяглися вгору, і "згори кінь виглядав, як би Іван його повісив на нашильнику за якусь велику провину, а ліва рука Івана обвивалася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі" [9, т.1, с.61].

Відкриттям Стефаника стає те, що він не зупиняє свого погляду лише на опредмеченій реальності, а, перемагаючи зовнішність, досліджує свідомість людини, її внутрішні переживання та емоції. Для нього істотнішою була "експресивна сила динамізму, що виявляла психіку людини, її злі або добрі прикмети" (О.Черненко). Сила духовного виразу стає характеристичною властивістю його естетики. І тому наскрізним образом новели стає образ спілкування з оточенням: Іван разом з конем і возом при праці зливаються з усією природою, творячи єдину цілість у своїй взаємній внутрішній непорушній комунікації. Картина, коли сліди коліс і широчезних п'ят Іванових, тривожили довкілля, свідчить про єдність важкої праці героя з усією землею і космосом. Цей образ витриманий у дусі експресіоністичного мистецтва: не можна зірвати квітку, не порушивши гармонії природи.

Експозиція знайомить читача з історією життя Дідуха. Син бідняка, він з дитинства наймитував, потім десять років служив у цісарському війську. А коли повернувся в село, не застав ні батька, ні матері. Залишив йому батько у спадок лише "хатчину завалену" і "букату горба щонайвищого і щонайгіршого над усе сільське поле" [9, т.1, с.62], який ніхто не обробляв. Про надлюдську працю Івана свідчать слова: "Я, – говодить Дідух, – зробок, ціле тіло мозиль, кості дрихлаві, що поки їх рано зведеш докупи,то десіть раз йойкнеш" [9, т.1, с.66]. Наймитування відучило Івана їсти за столом, із служби в цісарській армії приніс розвагу – муштрування і він вдома "кури зіцірував" [9, т.1, с.64]. "То так він їх научував, що жодна не важилася поступити на подвір'є і порпати гній. Котра раз лапкою драпнула, то вже згинула від лопати або від бука. Хоть би Іваниха хрестом стелилася, то не помогло" [9, т.1, с.64]. Функція бридоти виконує тут важливу роль. Вона не тільки створює певну емоційну тональність, а й різьбить багатоплощинний образ страждання.

Експозиція новели мотивує дію, яка розгортається згодом – еміграцію в Канаду. Зав'язкою зовнішньої дії можуть служити слова Івана, які свідчать про межову ситуацію, в якій він знаходиться: "Ца земля негодна кілько народа здержіти та й кількібіді вітримати. Мужик не годен і вона не годна, обоє вже не годні" [9, т.1, с.66]. Конфлікт новели психологізується, бо своє нещасне життя на батьківщині, свій горб,

людей, коня він полюбив. "Аді, стою перед вами і говорю з вами, а тот горб не віходит ми з голови. Таки го вижу, та й вижу, та й умирати буду, та й буду го видіти. Все забуду, а його не забуду. Співанки-м знав, та й на нім забув-єм, силу-м мав, та й на нім лишив-єм.

Одна сльоза котилася по лиці, як перла по скалі" [9, т.1, с.69]. Перлина, що котиться по скелі, є символом того духовного життя Івана, яке тепер котиться по мертвому камені, бо від'їзд до Канади розірвав духовний зв'язок з його світом.

Психологічною кульмінацією у творі є танець, який персоніфікує внутрішній стан героя: "Люди задеревіли, а Іван термосив жінкою, як би не мав гадки пустити єї живу з рук" [9, т.1, с.71]. Підсвідоме, інтуїтивне відчуття духовної кризи, в якій перебував герой, матеріалізується також образом хати: "Як входили назад до хати, то ціла хата заридала. Як би хмара плачу, що нависла над селом, прірвалася..." [9, т.1, с.71]. Хата, як бачимо, що характерно для естетики Стефаника в цілому, перестає бути об'єктом, твориться на суб'єктивний, душевний стан героя.

Новелістичним пуантом переживань Івана Дідуха стає камінний хрест, "що його поклав на горбі", "Видиш, стара, наш хрестик? Там є вібито і твоє намено. Не біси, є і моє, і твоє..." [9, т.1, с.74].

Оскар Уальд убачав заслугу Достоєвського-художника в тому, що він ніколи не пояснював своїх героїв повністю, які завжди вражають нас тим, що зберігають у собі вічну тайну буття. Такі герої Стефаника.

Показовою є новела "Майстер". Кожний конфлікт, покладений в основу художнього твору, виникає в певних обставинах, має початок, розвивається, в певний момент досягає найбільшої гостроти і потім згідно авторського задуму якось розв'язується; у ланцюгу подій твору, як знаємо, умовно визначаються елементи – експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Послідовність розгортання цих елементів в новелах Стефаника порушена. Його твори – згусток переживань героїв у момент найвищого нервового напруження.

Майстер з однойменної новели Стефаника будував хати, "як та птаха легка, що ледве землі доторкаєси. Як стану, як глипну, то так мені весело, як мамі, шо дивитси на свої діти. А так мені легко, шо сто миль перелетів бих..." [9, т.1, с.30]. Розповідаючи в корчмі про свою творчість, "робив із коршми церкву" [9, т.1, с.31]. Оповідач у новелі виконує лише функцію свідка-споглядача: "То якчасом майстер напився в саму міру, ні замало, ні забагато, то розказував одну подію зі свого життя. Всі, що були у коршмі, слухали єго з увагою, навіть і жид слухав" [9, т.1, с.30]. Коли майстрові доручили будувати в селі церкву, щось ніби "придавило" його. Він заслаб, довго хворів і вже не міг більше віднайти сил і погідності духу для творчості. Люди пояснювали це тим, що гуцул – його попередник – із заздрощів "щось поробив" йому, наслав на нього нечисту хворобу. "Та вже воно правда, шо від божої моци ніхто не сховаєси, але бо дес такі люди є, що чоловіка збавльиют.

Аді,гуцул поробив му якус біду, ци підсипав, ци розум зав'єзав, та й шо з чоловіка зробилоси? – ніц, болото зробилоси. Та оце є, шо чоловік чоловіка так зупсує..." [9, т.1, с.32]. Але в повіствуванні новели є фраза, яка належить майстрові і актуалізує авторську позицію у творі: "Дес я собі думаю: мой, та вже це не стодола, та же тут, брьи, тисічі дают на твої руки, та же церькву люди видьи ізо всіх селів. Такий я страх дістав, шо най бог боронит! Отак як би ні хто сокиров зарубав у голову..." [9, т.1, с.31].

Іманентні сили новели спрямовані на мотивацію вчинку героя: його "придавила" надзвичайно висока свідомість власної відповідальності, зрозуміла натурам нервовим і творчим. Зміст події у новелі викладений з точки зору персонажа, але не дивлячись на існування реальних слухачів, майстер в основному веде діалог з самим собою, з елементами сповіді. Маємо в новелі діалогічну форму проникнення слова героя в самого себе. Авторові вдалося відтворити усю повноту самосвідомості героя: від душевного злету – "бог файний талант дав у руки, нема такої днини і години, аби-м богови світому не дьикувала за тебе" [9, т.1, с.30] – до повного морального падіння. Художня інформація про цей факт звучить з уст одного з слухачів, що надає фактові більшої достовірності та переконливості: "Правду кажете, ой, бігме, правду. Та же Іван потім здурів. Загнав жінку в гріб, діти повідгонив від хати, пустив, де шо є. Має хатчину, але таку страшну та облупану, шо льично до неї увійти" [9, т.1, с.32].

Спосіб художнього завершення твору у Стефаника спрямований на реалізацію поставленої автором мети: немає "світу в собі", очищеного від суб'єктивного сприйняття об'єктивної даності. Крім суб'єктивного "Я" існує в світі його відвертий опонент – момент сучасного історичного стану світу з усією конкретністю прикмет місця і часу – часом іншою ніж в "Я" ціннісно-часовою площиною, в якій правда героя набуває в повній мірі свого істинного, часто трагічного значення. Тому правда автора виходить за межі конкретної, зображеної у творі події: "Най пан біг хоронить кождого доброго чоловіка..." [9, т.1, с.32].

Як бачимо, авторська енергія у новелах Стефаника недвозначна і подекуди моторошна, але саме в ній криється сенс і естетичний успіх або неуспіх твору.

Новела "Палій" продовжує розвивати етичну проблему зла: вини і кари. Головний герой новели Федір – найбільш психологічно розгорнутий образ у всій творчості Стефаника. Незважаючи на те, що новела "Палій" має досить великий розмір (найбільший твір Стефаника), її називають мікроповістю, вона не багата на зовнішні події, а ті, що є в ній, подаються переважно крізь призму переживань, спогадів головного героя в довільній причино-часовій послідовності.

Старий безсилий Федір, викинутий багатієм Андрієм Курочкою на вулицю, вчинив, з точки зору моралі, злочин. Він підпалив майно

Курочки, бо всі сили віддав службі у сільського глитая, а тепер йому кажуть: "Дівайтеси, де хочете, а межи газди ви вже нездатні" [9, т.1, с.125]. Байдужість і жорстокість стають звичними для людей: так, наймити проганяють з ясел хворого Федора. І він з гіркотою скаже: "...нема у людей бога" [9, т.1, с.133]. Д.Козій зазначає, що герой у цих словах "замикає свій життєвий досвід" [5, с.47]. Своїм вчинком Федір поставив себе поряд з тими, хто його ображав, він втратив свого Бога. Майже апокаліптично завершується новела: "Віконце червоніло як свіжа рана і лляло кров на хатчину... Звізди падали на землю, ліс скаменів, а десь з-під землі добувалися стеклі голоси і зараз пропадали. Хати ожили, дрожали, смажилися в огні" [9, т.1, с.136].

Розкриваючи конкретне соціальне явище, Стефаник вийшов до загальнолюдської, вічної проблеми: зло у його живучості, безмежних можливостях пристосування, незнищенності, здатне протистояти спробам боротися проти нього. Позитивного результату, зрозуміло, не можуть дати намагання боротися зі злом його ж чорними засобами. Конфлікт психологізується. Але все-таки провідною в стефаниковій новелі є гуманістична думка про те, що за зло не треба платити злом.

Співвідношення героя і світу у Стефаника таке, що світ з усією повнотою його симслу може розкритися лише в героєві. В новелах письменника ми бачимо безумовну рівноправність автора і героїв як суб'єктів пізнання світу, бо це пізнання в обох випадках існує як самосвідомість буття. Стефаниківський принцип художнього завершення будується на руйнуванні меж між мистецтвом і життям. На наш погляд, це протиставлення не є неминучим. Співвідношення: автор – герой у Стефаника існує не лише в "зоні контакту" (Н.Тамарченко), але й у позачасовій площині, тому соціальна спрямованість його новел, не дивлячись на її яскраву вираженість, поступається перед моральною.

Один з стійких напрямків у побудові сюжету (крім традиційного розгортання подій) – розвиток аналізу й оцінки, що йдуть від автора. Сюжет у цьому розумінні втілює "драму оцінки" (В.Світельський), її пошук, засоби вираження. Сюжетно-композиційне начало визначається позицією автора, його волею. Сюжету і його композиції належить велика роль для розуміння авторської оцінки твору.

Як бачимо, для творів Стефаника більш характерний кумулятивний тип розвитку сюжету. Сюжетні контури неадекватно виявляють сутність твору. Переважній більшості творів притаманний прийом градації. "Схема" градації відтворює зростання психологічної динаміки новел. Автор часто редукує передісторію, описи, несуттєві деталі, навіть розв'язку. Новелам Стефаника властива відсутність авторських оцінок, дескриптивні елементи також відсутні. Новелам характерна гостра сюжетна анакриза: вбити – не вбити ("Злодій"), топити – не топити дітей ("Новина"), палити – не палити майно Курочки ("Палій"), бити – не

бити батька ("Лесева фамілія") тощо. Сюжети його творів мають великий сенс, коли читач розпочинає аналіз витонченої авторської ідеї про смисл людського існування і оживляє її власним життям.

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
2. *Вайман С.* Вокруг сюжета // Вопросы литературы – 1980 – №2.
3. *Єфремов С.* Василь Стефаник // Історія українського письменства. – К., 1995.
4. *Кожинов В.В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. Кн. вторая. – М., 1964.
5. *Козій Д.* Стефаникова людина в межових ситуаціях // Сучасність. – 1972. – Ч.10.
6. *Кузнецов Ю.Б.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: (Проблеми естетики і поетики). – К., 1995.
7. *Левчук Лариса.* Західноєвропейська естетика XX століття.: Навч. посібник. – К., 1997.
8. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К., 1997.
9. *Стефаник Василь.* Повне зібрання творів: У трьох томах. – К., 1949-1954.
10. *Тамарченко Н.Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. – М., 1997.
11. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен, 1989.

Стаття надійшла до редколегії 18.11.98.

Summary

The article deals with peculiarities of the organization of plot and composition in short stories by V.Stefanyk in the light of the problem of author. The usual plot pragmatics in V.Stefanyk's works goes to the background. The image of event gives up its place to the image of hero, his self-consciousness, that is why the plot outlines of the short stories determine inadequately the main point of the work. The author reduces the prehistory. Unnecessary descriptions, inessential details, even the denouement. Nevertheless, the plot, being a part of subjective organization of the work, expresses the author's aesthetic conception, is deeply connected with the idea of the work of art and serves as a mean of its realization.

© А.С.Островська, 1998.

С.П.Фіськова
Львівський університет

ДІАЛОГІЧНІСТЬ ОПОВІДІ В РОМАНІ "ОБРАЗИ ДИТИНСТВА" К.ВОЛЬФ

Для роману XX ст. характерне поліфонічне зображення подій. Об'єктивна картина виникає із синтезу суб'єктивних образів і сприйняття, вони ніби накладаються один на одного, стикаються один з одним, йдуть паралельно, а в загальному результаті гаситься їх однобокість і встановлюється відповідність цілого із задумом автора. Ускладнюється внутрішня структура твору, збільшується динамічність і пластичність форми. Необхідно розглядати життя в ряді аспектів, розрізів і відносин, щоб вловити його цілісність і єдність, щоб підійти до встановлення істини, або встановити її. Проте істина не може бути однозначною. Лише сукупність протилежних точок зору в стані наблизитися до осягнення істини в її пульсуючій полярності. Діалектика, контрастність, з'єднання протилежностей – це є основа буття, а створювана художником картина світу в своїй внутрішній структурі покликана відображати цю універсальну закономірність. Тому і Кріста Вольф, як справжній художник і мислитель, веде в стані душевного неспокою і пошуків постійну полеміку в своєму прагненні до єдності. Ця полемічність знаходить своє відображення як у формі, так і в змісті її творів. Тому можна сказати, що роман "Образи дитинства" діалогічний і за стилем і за жанром.

При аналізі цього роману можна розглядати діалогічність в широкому і вужчому значеннях. Діалогічність у вузькому смислі – це форма оповіді, побудована за принципом діалогу-бесіди з відсутнім співбесідником, що приводить до діалогізації самого процесу мовлення і мислення. В основі такої оповіді лежить процес розкриття внутрішньої людини – "себе самої". Це не пасивне спостереження, а активний, вимогливий, діалогічний підхід до самої себе.

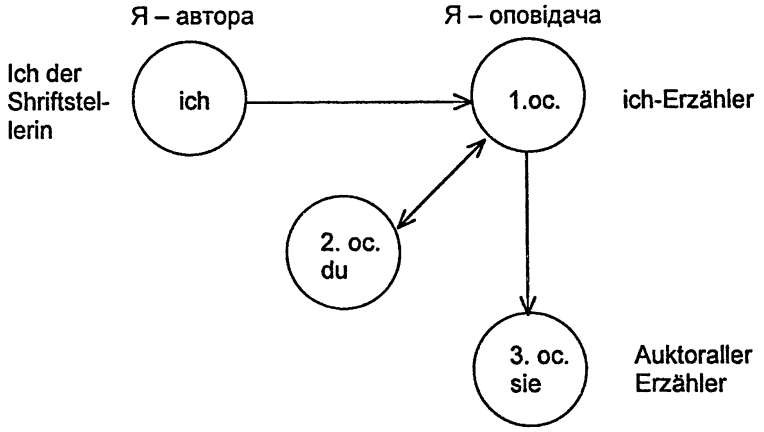
Діалогічність в більш широкому значенні – це якість світосприйняття. Задум роману потребує повної діалогізації побудови. М.М.Бахтін розуміє під діалогізацією "порушення органічної єдності матеріалу, поєднання різнорідних і несумісних елементів, порушення єдиної і цільної тканини оповіді, підпорядкування полярно несумісних елементів єдності філософського задуму" [1, с. 17]. Про діалогічність стилю говорив ще Стендаль: "Я не досить розуміюсь в гармонії, але мені здається, що ця властивість стилю говорить про пустоту". Справді великою є дисгармонія, яку на стилістичному рівні називають внутрішньою діалогічністю. Вона викриває невлаштованість, неспокій

життя, переваги руху над спокоєм і крайностей над серединою. "Бунтуюче море дійсності" К.Вольф намагається зобразити так, щоб співставити набуте й втрачене.

Отже, роман "Образи дитинства" являє собою спробу відобразити цілість у всій її складності, перетворення внутрішнього у зовнішнє. Якщо єдність була порушена внаслідок заперечення й ігнорування однієї із її частин, то ця частина повинна бути знову відновлена в своїх правах і визнана невіддільною частиною цілого. Процес відновлення цілості розуміється як свого роду переоцінка цінностей – те, що визнавалось за істину, може виявити свою хибність і недоліки, те, що заперечувалось – свою доцільність, обов'язковість необхідність. За видимою єдністю зовнішнього прояву особистості криється цілий хаос форм, задатків, станів і можливостей. Вони ніби проникають по той бік єдності, ніби підривають, руйнують ілюзорну цілісність "я", функцію однини, єдиного характеру і показують нескінченну різноманітність форм, які приховані за видимістю єдності. "Процес життя людини, – пише К.Вольф, – являє собою проходження різних вікових станів, і всі вони існують поряд. Доросла людина повинна прагнути до того, щоб на більш високому рівні відновити притаманну дитині правду" [3, с. 26]. Тому К.Вольф "пригнула два полюси життя один до одного і записала на папері двоголосся мелодії життя". Це двоголосся вилилось перш за все в образі оповідача, що є центральною фігурою, каркасом для створення комплексної структури роману. В свідомості, спогадах, роздумах, самоаналізі, асоціаціях оповідача поєднуються всі три сюжетні рівні роману: часовий рівень дитинства (1933-1947), час подорожі в Польщу (1971), час написання роману (1972-1975). Ці рівні в свою чергу відповідають різним рівням наближення до власної історії, ідентичності автора і оповідача. Три сюжетні пласти розміщуються один в одному приблизно хронологічно, вони не відділені один від одного, так що слідують, чергуючись, протягом 18 глав за принципом асоціативних заміщень. Таким чином, виникає складне переплетіння в оповіді, близьке до внутрішнього монолого-діалогу, в якому окремі частини перехрещуються, з'єднуються, комбінуються. Ця постійна зміна сюжетних пластів як формальна ознака піднімає на рівні змісту проблему ідентичності чи не-ідентичності автора, дитини Неллі Йордан і дорослої людини під час пошуків слідів дитинства.

З вирішенням проблеми ідентичності виникає техніка написання в 1-й, 2-й, 3-й особах. К.Вольф вибирає два типи оповідача: аукторальний оповідач в формі 3-ї особи однини (Er-Erzähler), 1 оповідач в формі 1-ї особи однини (Ich-Erzähler). До цього ж проходить своєрідне розщеплення "я"-оповідача на "ти" і "вона", Крім того існує "я"-автора – неідентичне "я"-оповідача. Всі ці особи з'єднані діалогічно.

СХЕМА ТЕХНІКА НАПИСАННЯ В 1-Й, 2-Й, 3-Й ОСОБАХ



Про Неллі Йордан розповідається в 3-й особі як про самостійне чуже життя, відокремлене від авторського – діалогічність вікова. Про себе як оповідача під час подорожі у Гожув-Велькопольскі і під час роботи над романом – у 2-й особі. При цьому використовується діалог як форма зв'язку розщеплених частин "я"-оповідача.

Існує думка, що психологічно людині набагато простіше розібратися в якійсь проблемі, якщо вона промовляє вголос. Так вчинить і автор роману, примушуючи пробудитись в собі своє дитинство. К.Вольф влаштовує самодопит. Задаючи питання, вона не очікує відповіді = "дитина не заговорить" [3, с.68]. Вона сама шукає пояснення тим чи іншим вчинкам і переживанням. Голос "я" звучить чітко: намагання примусити "ти" до аналізу рядом влучних запитань і узагальнюючих тверджень. Виникає оповідна дистанція, виділена 2-ою собою, з якою веде діалог 1-ша особа. На рівні функціонування 2-ї особи "я" констатує факти, на рівні функціонування 3-ї особи – аналізує, оцінює, співставляє. Внаслідок перехресних питань виявляється відношення між "ти" і "вона", величина тріщин між ними, процент очуження. і можливостей зближення. По-суті, в романі присутні два "я" – "я"-автора і "я"-оповідача. Структура образу автора теж складна: відчувається присутність автора-письменника (говоримо про частково біографічний характер роману). Діалогічна напруга передає заряд особистої енергії К.Вольф, показує властивий їй індивідуальний рівень життєдіяльності. Автор-спостерігач підкріплює конкретність оповіді конкретністю зорових вражень. Автор-вчений, дослідник, який користується науковими

досягненнями психології та історії. Автор-документаліст, який вводить в оповідь документальні матеріали, "безособові істини" – афоризми, вислови, які являють собою в кінцевому результаті репліки прямого, одностороннього діалогу між "я" і "ти" оповідача. Таким чином автор роману багатообразний, багатоликий, в чому теж проявляється діалогічність.

"Я"-оповідач теж внутрішньо полемічна фігура. Існують дві основні форми такої оповіді (Ich-Erzählung) – об'єктивна і суб'єктивна. Сповідач роману поєднує в собі дві функції – дійової особи і оповідача (така форма часто використовується в автобіографічних і романах сповідального типу). Його основні ознаки – індивідуалізованість суб'єктивної форми, значна ілюзія реальності, відчуття індивідуальної людини. Сповідач в романі є фігурою зображуваного світу. Він розповідає те, що переживає і спостерігає і є при цьому діючою особою. Як форму оповіді "я"-оповідач вибирає діалог. Але цей діалог особливий. Він є складовою частиною оповіді, це своєрідний "епічний діалог", оскільки він монтує оповідь і сприймається не в своєму сценічно-драматичному аспекті, а як ланка в сюжетному русі. Оповідач виступає в ролі героя, і його розповідна інтонація вбирає в себе і розчиняє в собі мовні особливості всіх інших персонажів. Оповідач сам сповіщає читачу зміст їх висловлювань. Перед читачем представлений ряд реплік, які тісно пов'язуються між собою, переплітаються, продовжують одна одну. На відміну від класичного діалогу, ці репліки створюють не пари, а більш складні щеплення. Залежна репліка, разом із реплікою, від якої вона залежить і без якої вона не може бути вірно осмислена, створюють основну структурну ланку діалогу, так звану діалогічну єдність [2, с. 56]. Репліки зв'язуються по змісту. Кінцевий зміст складається на основі інформації, яка закладена в мовних відрізках з неприхованим словесним виразом і із того, що мається на думці. Думка формується з опорою на загальний досвід читача. Розрізняємо репліки-запитання, репліки-відповіді, репліки–стверджування, репліки-сумніви, "безособові репліки" і т.д.:

"Його ти не знала. Весь матеріал зібраний і вивчений, не дає відповіді на подібні питання. І все ж кажи, ніби ти дарма тижнями передивлялась в Державній бібліотеці підшивки місцевої газети...

Пам'ятаєш, що сказала Ленка, уважно роздивившись в підручнику біології для 10 класу сторінки з фотографіями нижчих рас? Вона не сказала нічого.

Помічники спогадів. Списки імен і прізвищ, схеми міст, карточки з діалектичними висловами, з прислів'ями. Ти почала розбирати фотографії. А чи варто говорити про велику кількість хронікальних дат, – все це було не даремно" [3, с.29].

"Кожна людина, – писав Г.Гессе, – в своїй відокремленості і унікальності, зі своїм спадком і його можливостями, обдаруваннями і

нахилами – річ велика, крихка, адвокат їй дуже доречний" [6, с. 113]. Таким адвокатом, по-суті, виступає оповідач по відношенню до свог дитинства, щоб на більш високому рівні зрозуміти те, що розуміла дитина; дитина, яка виховувалась в складний час, кризовий. Це своєрідна ситуація соціального порогу, а не лише індивідуального, тому таке неоднозначне ставлення дорослої людини до дитинства. Тільки незадоволення собою і щирості недостатньо, щоб породити сповідь, перегляд дорослою людиною свого життєвого шляху. Тут необхідне щось інше, що могло б розкрити людині її власні вади і власні недоліки, пробудити її до безжалісного суду над самою собою. Це те ідеальне мірило, масштаб, з яким співставляється реальна людина з її недоліками, слабкими сторонами, помилками. Цей другий полюс – це не просто сповідь, не тільки признання в чомусь, але й визнання чогось, сповідання певної віри, певного переконання. Це, по-суті, – великий поворот від "зовнішньої" людини до "внутрішньої". Діалогічність, таким чином, дає змогу співставити розміщені в одному життєвому просторі вікові етапи, кожен з яких має свої моральні – соціально-історичні показники. Внутрішні етапи розвитку людини драматизовані в просторі, примушуючи героя стикатися з самим собою. Діалогічність розкриває співвідношення між етапами розвитку, співставляючи їх в одночасності. Діалог, як вказує М.М.Бахтін, – все ж підкоряється в жанрі роману монологізму, тобто єдності авторської точки зору [1, с.127]. Але єдиного "я" у К.Вольф поки що не існує, на це спрямована вся творча діяльність його розщеплених частин. Тому, фактично, різні світосприйняття не мають окремої єдності. Ідеї, світогляди знаходяться в суперечці, а діалогічність роману виражає складність ідеологічного вирішення.

Діалогічність сприяє художньому вивченню формування людини як духовної індивідуальності, процес становлення її світосприйняття, її моральної культури. К.Вольф вдається розкласти життєвий досвід, в результаті якого складається ставлення людини до життя, на окремі враження та переживання і одночасно показати, як враження та переживання сумуються, як росте духовний голод душі при її пробудженні, як накопичується в ній потенційна сила до життєвої дії. У читача таким чином створюється враження про внутрішню біографію героя. Для цього К.Вольф вдається до оповіді в 3-й особі. Така оповідь має вигляд безособової. Це деталізовані сцени, які ніби зняті крупним планом. В даному випадку аукторальний оповідач є суб'єктом, який відображає події. Це форма сценічної оповіді, в якій образ людини дається не описово, а вона сама розкриває себе своїми вчинками. Ми бачимо героя виключно "з-зовні". Він подається через жест, вчинок, рух, інтонацію. Читач не слідкує за подіями, які чергуються, а знаходиться прямо перед динамічною сценою і включається в рух разом з нею. Такі своєрідні сцени-епізоди становлять канву розповіді

про дитинство Неллі Йордан. Вони подаються часто не в хронологічному порядку, не пов'язані одна з одною. Вони ніби інкрустовані в оповідь і являють собою "репліку-відповідь" на проблему, підняту авторським "я". Ці сцени, як правило, в собі закінчені, обрамлені оповіддю. Завдяки діалогічності (мається на увазі драматичність, внутрішня динаміка, контрастність), розповідь звільняє місце показу подій. В оповіді діалогічність заміняє образність, якої не вистачає, особливою експресією та енергією слова, надзвичайною концентрацією неповторно-особистого в ньому, широтою показу індивідуальності, щоб у читача виникло живе відчуття співучасті у тому, що зображується. Саме в цьому полягав більш широкий задум К.Вольф – звернутись до співвітчизників та сучасників і і поставити проблему свідчення і відповідальності. Діалогічність представляє засоби, щоб відшукати драматичні риси особистості. Прикладом може служити Неллі Йордан – надзвичайно складний образ. Це дівчина дуже обдарована, талановита від природи, але затиснена соціальними умовами в "модель". На прикладі життя Неллі Йордан К.Вольф намагається зрозуміти, як можна поєднувати відсутність симпатії до Гітлера з безмежною йому покорою. Її цікавить також свідоме і несвідоме у соціальному і особистому виборі Неллі. Цікавим в плані діалогічності є створення "парних сцен" – подібних епізодів в житті Неллі Йордан і Ленки – доньки оповідача. Приблизно однакового віку, ці підлітки по-різному сприймають світ. І діалогічність розуміємо в цьому випадку не як протиставлення особистостей, а показ представників різних поколінь. Для Ленки не існує расової проблеми, їй властивий природний гуманізм. Ленка багато чого не розуміє з тієї епохи, не розуміє й того, як можна було жити при фашизмі і як можна залишитись жити після його злочинів. Це є свого роду діалогічність поколінь.

Цікавим є також в плані діалогічності оповіді особливості вибраних К.Вольф видів мовлення. М.М.Бахтін дає глибоку типологію видів мовлення, яка грунтується на критерії "діалогічних відносин". М.М.Бахтін виділяє три типи мовлення:

1 – це те, що добре відоме як власне авторське слово – це пряме, безпосередньо спрямоване на свій предмет слово (Бахтін під словом розуміє "мову в її живій і конкретній сукупності" [1, с.242]). Пряма авторська мова знає себе і свій предмет, якому намагається бути максимально адекватною. З цим ми зустрічаємося у К.Вольф.

II тип слова – об'єктивне слово (слово відображуваної особи) пов'язане з прямою мовою героїв. У К.Вольф відсутнє.

III тип слова – з установкою на чуже слово (двоголосе слово), т.з. мовне двоголосся. В німецькій мові цей вид мовлення називається ereebte Rede (невласне пряма мова). Слово такого типу має двояку спрямованість – і на предмет мови як звичайне авторське слово і на

інше слово – чуже мовлення. В одному слові знаходяться дві смислових спрямованості, два голоси: К.Вольф використовує в своїй діалогічній оповіді невласне пряму мову. Отже, також завдяки граматичним засобам (Konjunktiv in der erlebten Rede) створюється дистанція між автором і чужим висловом:

"Небажання знати про себе правду є сучасним образом гріха; подібні вислови не можна ні відкинути, ні перевірити, тебе вони переконують" [3, с.213].

Розповідь від першої особи створює ілюзію сприйняття живого голосу. Читаючи очима, ми повинні чути цей голос в його реальній мелодиці. Разом з тим відкривається внутрішня прихована полемічність, прихований діалог. Чуже слово ніби залишається за межами авторського, але авторське його враховує і з ним пов'язане. В романі чуже слово (мова 2-ї особи) не відтворюється з повним осмисленням, але впливає і так чи інакше визнає авторське слово, залишаючись поза ним. В прихованій полеміці авторське слово спрямоване на свій предмет, але при цьому кожне твердження про предмет будується та, щоб поза своїм предметним змістом вдарити по чужому слову на ту ж тему, по чужому твердженню про той же предмет. Саме чуже слово не подається, але вся структура мовлення була б зовсім іншою, якби не було цієї реакції на чуже слово, яке розуміється. К.Вольф використовує слово, яке не було сказане, для розкриття думок та емоцій.

Письменниця намагається провокувати діалог з часом, ввійти в цей діалог. Головне її завдання – не розповідь про іншу людину, не "книжкове" відображення минулого, а живий побутовий документ, для якого найбільше підходить прямий вислів діалогу. Особлива драматизація оповіді проявляється перш за все у переході від теперішнього часу до минулого. Часові переключення дуже органічні. Теперішнє розглядається К.Вольф як останній день минулого, підкреслюючи важливість пережитого для сьогоднішнього дня. К.Вольф не користується в романі безперервним історичним часом, вона зосереджується в точках криз, переломів і катастроф. Це, зокрема, прихід до влади націонал-соціалістів. Діалогічність підходу до змалювання цієї епохи в тому, що автор намагається утвердити непорушність духовних начал, їх здатність протистояти грубим нелюдським силам.

Роман "Образи дитинства" К.Вольф – цей жанровий гібрид, як вказує Д.В.Затонський [5, с.48], – є породженням протиріч, дисгармонійної дійсності XX ст. К.Вольф відчуває свою епоху як великий діалог. Вони вибирає діалогічний спосіб розкриття істини і не претендує на монологізм з уже готовою істиною. Її роман – це висловлення тієї думки, що істина не народжується в голові окремої людини, вона народжується між людьми, які спільними зусиллями шукають її в процесі діалогічного спілкування.

1. *Бахтін М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М., – 1979.
2. *Брандес М.Б.* Стилистический анализ. – М., 1971.
3. *Вольф К.* Образы детства. – М., – 1989.
4. *Вольф К.* От первого лица. – М., 1990.
5. *Затонский Д.В.* Сцепление жанров // в кн.: Жанровое разнообразие современной прозы Запада. – К., 1989.
6. *Каралашвили Резо.* Мир романа Г.Гессе. – Тбилиси, – 1984.

Стаття надійшла до редколегії 26.03.98.

Summary

In the article the problem of dialogality of the narration in the novel by the contemporary German writer K.Wolf "Kind-heitsmuster" is discussed. The author focuses on the 2 aspects of the analysis of dialogality: dialogality as a form of narration, fashioned according to the principle of dialogue (conversation with a non-present interlocutor), which leads to dialogization of the actual process of thought and speech; and dialogality in a broader sense – as the quality of world outlook. In this respect, the novel represents an attempt to reflect the wholeness in all of its complexities, the transformation into the external.

© С.П.Фіськова, 1998.

О.В.Бойченко, О.В.Сандул
Чернівецький університет

РЕКРЕАЦІЯ ЖАНРУ МЕНІППЕЇ У ТВОРЧОСТІ Ю.АНДРУХОВИЧА

"Як могли Панове-Редактори допустити таке огидство до такого поважного журналу, яким був досі журнал "Сучасність"? Та ж читаючи цю, з дозволу сказати "повість", здається, що Содома і Гомора бліднуть в порівнянні з тим, що в цій повісті описано і як!" [15,с.108] – такими словами 1992 р. деякі з читачів вітали появу "Рекреацій" Ю.Андруховича. Як не парадоксально, але далекі від літератури передплатники "Сучасності" в одному мали рацію: "Рекреації" – це справді не повість, а – як буде доведено – роман-меніппея. Все інше в цій з дозволу сказати "оцінці" нині викликає здоровий карнавальний сміх. Звичайно, далеко не всі питання сучасного українського літературного процесу можуть вважатися вирішеними, але принаймні той факт, що "постструктуралізм-деконструктивізм-постмодернізм" як триєдиний спосіб наукового та художнього мислення виявився цілком актуальним і в умовах української постколоніальної дійсності, на сьогодні особливих сумнівів не викликає. Численні публікації Т.Гундорової, Т.Денисової, С.Павличко, М.Павлишина, М.Рябчука, Г.Сиваченко, Ю.Шереха та ін. звільняють нас від необхідності ще раз доводити доведене. Ще один очевидний факт: з усіх сучасних українських письменників саме Андрухович привертає до себе найпильнішу увагу як з боку "пересічних читачів", так і з боку науковців; характерні особливості постмодернізму в його творах відзначалися і продовжують відзначатися в дослідженнях різного гатунку: від статей провідних літературознавців до курсових робіт. Зрештою, навіть в "Літературній Україні" Андруховича було названо "законодавцем українського постмодернізму" [1,с.6]; при цьому ніхто вже, здається, не говорить про ножі в спину незалежності і не впадає в "острах і трепет" від самого слова "постмодернізм".

Отже, наразі, можемо констатувати, що, по-перше, часи гострої ідеологічної полеміки навколо Андруховича минули і, по-друге, вже сформульовані загальні критерії, необхідні для розуміння його творчості. Таким чином склалися сприятливі умови, щоб перейти до конкретніших (і менш емоційних) досліджень. Зокрема, досить важливим, на наш погляд, є жанровий аналіз таких творів, як "Рекреації", "Московіада" та "Перверзія". Але перед тим ще мусимо зупинитися на одній загальнотеоретичній проблемі. Як справедливо зазначає І.Ільїн, "необхідно розрізняти літературну течію постмодернізму, світоглядно орієнтовану на відтворення життя як

хаосу, позбавленого мети і сенсу, байдужого й чужого людині, та постмодерну манеру письма" [8,с.116]. Справді, майже всі ті письменники, що передовсім згадуються у зв'язку з постмодернізмом (Дж.Барнс, Х.Л.Борхес, У.Еко, Х.Кортасар, М.Павич Дж.Фаулз та ін.), виявляються постмодерністами саме за "манерою письма", але не можуть бути поясненими лише за допомогою світоглядних концепцій, встановлених теоретиками постмодернізму як течії чи напряму. Подібну думку висловлює і Андрухович: "На мій погляд, постмодернізм – не напрям, не течія, не мода... Постмодернізм – це єдино можливий сьогодні спосіб мистецького вислову" [1,с.6]. Не будемо розглядати постмодернізм як напрям і ми. (Між іншим, існувала ж література від Гомера до Шекспіра без теоретично оформлених напрямів, що не заважало їй, як сказав би К.Юнг, постійно одухотворяти архетипи, тобто наповнювати споконвічні категорії художнього мислення духом свого часу).

Що ж стосується постмодернізму в широкому розумінні, тобто як найадекватнішої в наші дні "манери письма", то відомо, що складники цієї манери самі по собі зустрічаються в різних літературних епохах. Лише кілька прикладів. Характеризуючи основні тенденції модернізму, Х.Ортега-і-Гассет у "Дегуманізації мистецтва" (1925) відзначав і такі, як "прагнення розуміти мистецтво як гру" та "тяжіння до глибокої іронії" [13, с.228]. Щодо іронії, котра нині сприймається як обов'язкова ознака постмодернізму, то Ортега-і-Гассет далі додає: "Не може не вразити той факт, що нове натхнення – завжди неодмінно комічне за своїм характером... Воно просякнуте комізмом, який простягається від відвертої клоунади до ледь помітного іронічного підморгування, але ніколи не зникає зовсім" [13,с.254]. Гра ж взагалі є не просто обов'язковим атрибутом мистецтва: за концепцією Й.Гейзинги культура як така "виникає у формі гри, вона розігрується від самого першопочатку" [6,с.57]. Так само й славнозвісна "вторинність" (використання чужих текстів як матеріалу для побудови власних), без якої неможливо уявити постмодерний твір, відома в літературі з давніх давен: перелік прикладів – від Есхіла до Джойса – зайняв би простір цілої статті. Як пише О. Сєдакова, "за насиченістю і конструктивністю цитат навряд чи когось із постмодерністів порівняємо з Данте (та й узагалі з середньовічним книжником); "вторинними" можна назвати цілі епохи – пізня античність, бароко..." [17, с.371]. Один з прикладів такої "вторинності" називає в "Перверзії" сам Андрухович. Це – поширені в XVII-XVIII ст. опери-пастіччіо, за зразком яких Метью Кулікофф створює "Орфея у Венеції", що в свою чергу служить для читача моделлю самої "Перверзії".

Все сказане, звичайно, зовсім не покликане заперечувати оригінальність постмодернізму загалом і творчості Андруховича зокрема. Йдеться лише про те, що будь-яке літературне явище, якщо

воно справді чогось варте, виникає як синтез новизни зі свідомою чи не свідомою вкоріненістю в культурній традиції. І одним з найважливіших носіїв цієї традиції є, на наш погляд, жанр.

Щоб якомога точніше вирішити проблему жанру Андруховичевої прози, ми спробуємо об'єднати дві фундаментальні для літературознавства XX ст. теорії – "карнавалізованої літератури" М.Бахтіна та "архетипів" К.Юнга. Доцільність застосуваня першої безперечна, і її засвідчують як М.Рябчук чи М.Павлишин [14; 16], так і сам Андрухович. Звертання ж у розмові про жанр до теорії архетипів, яка поки що використовувалася переважно в дослідженнях сюжетно-образного рівня, може видатися на перший погляд не надто мотивованим. Але заглянемо до першоджерел: архетип, за Юнгом, можна порівняти з "вісьовою системою кристала, котра певним чином преформує утворення якогось кристала в материнському розчині лугу і при цьому їй не притаманне ніяке речове буття" [18,с.33], інакше кажучи – кристал (чи будь-яка інша конкретна річ) може вважатися реалізацією апріорної умови свого існування. В такому ракурсі вибудовується ціла низка аналогій; на звичайному "життєвому" рівні архетипові відповідає "модель і зразок інстинктивної поведінки" [18,с.11]; в галузі "чистого розуму" архетипи постають у вигляді кантівських категорій, котрі "суть не що інше, як умови мислення" [9,с.506], а відповідно і "апріорні умови будь-якого досвіду" [9,с.97]; нарешті, стосовно художньої творчості архетип можна слідом за Юнгом (і цілком по-кантівськи) назвати "а priori даною можливістю певної форми уявлення"[18, с.33]. Таким чином, архетип, по-перше, характеризується апріорністю, тобто він даний до досвіду і сам є необхідною умовою закріплення будь-якого досвіду в конкретних формах, а по-друге, виявляється категорією інтелігібельною, тобто архетип у чистому вигляді взагалі не існує як емпіричний об'єкт і може бути пізнаний лише шляхом "зняття" його конкретних реалізацій (напр., архетипних образів, мотивів тощо). Але такою ж самою апріорною формою художнього вислову і, водночас, інтелігібельною категорією літературознавчого пізнання виступає й жанр. Яке б визначення жанру не прийняти, зрозуміло, що світ проникає в художній твір так би мовити через жанрові окуляри і – відповідно – набуває вигляду, заданого йому жанром. Сам твір, таким чином, постає як реалізація своєрідного жанрового архетипу конкретним автором у конкретних умовах.

Літературознавці нерідко користуються виразом "змістовність жанру". Очевидно, що розуміти його слід не в тому буквальному сенсі, ніби-то жанр сам по собі має якийсь зміст: жанр виступає як можливість певного змісту. І одна з таємниць творчого успіху митця полягає в умінні віднайти для духу епохи (чи т.зв. "змісту дійсності") найадекватнішу жанрову форму. Сам невпинний процес розквіту, згасання та "рекреації" жанрів пояснюється їх здатністю або

нездатністю естетично відповідати потребам часу (йдеться, звичайно, про імманентні, часто несвідомі потреби культури, а не про нав'язані ззовні офіційні настанови). Щодо цього жанри знову ж таки поводять себе подібно до юнгівських архетипів, ті чи інші з яких актуалізуються в конкретних образах залежно від потреб колективного несвідомого. Зрештою й співвідношення жанрів та конкретних творів абсолютно те саме, що й співвідношення архетипів та конкретних образів. Ми не наполягаємо на тому, що жанри повинні вважатися архетипами, але принаймні їх аналогічності не можна не визнати: як архетип виступає носієм психологічної пам'яті в межах колективного несвідомого, так жанр забезпечує передавання естетичної інформації в межах літератури. Якнайкраще підтверджують це слова М.Бахтіна: "Літературний жанр за самою своєю природою відображає найстійкіші, "віковічні" тенденції розвитку літератури. В жанрі завжди зберігаються невмираючі елементи архаїки... Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Саме тому жанр і здатний забезпечити єдність та неперервність цього розвитку" [4,с.178-179].

Щодо першого роману* Андруховича, то вирішальний крок на шляху до визначення його жанрових особливостей вже здійснив М.Павлишин у статті "Що перетворюється в "Рекреаціях" Андруховича"[14]. Зокрема, він досить детально продемонстрував зв'язок роману з поетикою карнавалу, далі точно вказав, що над концепцією твору "витає ідея вертепу – суто українського карнавального жанру" [14, с.122], нарешті звернув увагу на центральну роль в "Рекреаціях" "однієї риси, яку Бахтін вважає характерною для Меніппової сатири і для карнавалізованої літератури взагалі: вживання в ній вставних жанрів" [14, с.122]. Нам залишається показати, що не лише "Рекреації", а й "Московіада" та "Перверзія" також належать до одного з карнавалізованих жанрів, і що жанр цей – меніппея.

Приналежність твору до карнавалізованої літератури визначається наявністю на всіх його рівнях рис, генетично пов'язаних з карнавалом як явищем долітературним: архетипнокарнавальне (тобто принципово амбівалентне) світосприйняття виявляє себе в мові, системі образів, композиції і т.ін. При цьому буквальна присутність карнавалу як сюжетного чинника зовсім не є обов'язковою вимогою, але коли й вона виконується, тоді карнавалізованість твору стає особливо наочною. Саме таким твором є, звичайно, "Рекреації". Як пише Бахтін, "Під час карнавалу можна жити лише за його законами, тобто за законами карнавальної свободи", ідея карнавалу – це "тимчасовий вихід за межі звичайного (офіційного) устрою життя" [5, с.10]. І далі, розглядаючи середньовічний карнавал, вчений додає: "Не тільки школярі та дрібні

---

* Що "Рекреації" – це не повість, а роман, переконливо доводить Ю.Крот у статті "У пошуках романних значень" [10].

клірики, але й високопоставлені церковники та вчені богослови дозволяли собі веселі рекреації" [5, с.17]. Тут доречно пригадати концепцію В.Тернера, блискуче застосовану Г.Грабовичем у книзі "Шевченко як міфотворець". Згідно з цією концепцією існують дві головні моделі людських відносин: суспільна структура та ідеальна спільність. У першому випадку "замість окремих людей виступають статуси й ролі... Друга модель завжди з'являється у вигляді земного раю, Едема, утопії, тисячолітнього царства божого" [7, с.88]. Зрозуміло, що нормальне суспільство являє собою гармонію обидвох моделей, і роль карнавалу (в нашому випадку – Свята Воскресаючого Духу) в досягненні цієї гармонії неможливо переоцінити. Образно кажучи, карнавал не дозволяє суспільній структурі, що вибудована за "батьківським законом", остаточно омертвіти, час від часу занурюючи її в "материнські води" абсолютної рівноправності. Як зазначає Тернер, "на цей час скасовуються чи усуваються світські розбіжності між людьми, ранги, посади, суспільні положення" [7, с.88]. З карнавалу всі його учасники виходять очищеними і здатними вести "структуроване" життя до наступних рекреацій. "Невільні люди не створять вільного карнавалу" [3, с.50], – говорить у романі Хомський. Але так само можна сказати, що суспільство без вільного карнавалу не створить генерацію вільних людей. Карнавальний сміх, крізь який проходять персонажі "Рекреацій" (перш за все – молоді поети), має на меті не знищення, а якраз звільнення і відтворення. Важливість такого завдання усвідомлювалася з архаїчних часів: не випадково греки називали карнавалізовану літературу "серйозно-сміховою".

На відміну від "Рекреацій", де карнавал, можна сказати, виступає головним героєм твору, в "Московіаді" карнавальна стихія редукується. Вірніше, "Московіада" створює образ псевдокарнавалу: спочатку в пивбарі на Фонвізіна, де "відбувається одна з блюзнірських мес, апокаліптична забава для горлянок і сечових міхурів" [3, с.136], потім – у підземному залі "завбільшки з Красну площу" (площа – обов'язковий карнавальний топос), де український поет Отто фон Ф. опинився в компанії великоруських патріотів, що влаштували вакханалію в ім'я порятунку "отечества". Зрозуміло, що до головного об'єкта рефлексії – конаючої імперії – Андрухович не може застосовувати карнавальний сміх. Іронія, сарказм, майже публіцистичні інвективи в "Московіаді" – це зброя для знищення імперії; амбівалентне ж карнавальне висміювання означало б, що автор бажає імперії "веселих рекреацій".

В "Перверзії" тема карнавалу знову стає центральною, тільки тут він не стільки змальовується, скільки досліджується: йому присвячений цілий міжнародний семінар "Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?". І знову ж таки відверто пародійне зображення семінару з його доповідями та висновками типу "Карнавал мусить тривати далі, інакше йому може настати кінець!" [2, с.284] ніяк не знімає буквально

екзистенційної важливості самої проблеми. При цьому так само, як і в "Рекреаціях" та "Московіаді", в "Перверзії" дуже легко виявити визначені Бахтіним основні ознаки карнавалізованої "серйозно-сміхової" літератури: усунення епічної чи трагічної дистанції в зображенні серйозних предметів, глибоко критичне переосмислення історії та міфології, навмисна відмова від стилістичної єдності, використання вставних жанрів, змішування високого й низького, пародійне цитування, вживання "невнормованої" лексики та ін. [4, с. 180-183]. Наявність усіх цих ознак в усіх трьох романах Андруховича виключає можливість випадкового збігу і дозволяє говорити про культурну традицію, а конкретніше – про актуалізацію архаїчної жанрової пам'яті.

Як відомо, до серйозно-сміхової галузі літератури в античності належали міми Софрона, сократичний діалог, симпозіон, памфлети, Меніппова сатира тощо. На наш погляд, саме у світлі меніппеї "Рекреації", "Московіада" та "Перверзія" можуть отримати належне жанрове визначення.

Тут ми вимушені зробити два застереження. Перше – термінологічне. У Бахтіна поняття "Меніппова сатира" та "меніппея" вживаються як синоніми, але, мабуть, є сенс їх розрізняти, розуміючи під "Меніпповою сатирою" певну кількість творів греко-римської античності, написаних Меніппом, Варроном, Лукіаном та ще кількома авторами; меніппея ж може розглядатися як протожанр чи "жанровий архетип", здатний актуалізуватися в різні епохи від Антісфена до Булгакова і далі. При цьому, звичайно, меніппея зберігає найсуттєвіші ознаки "Меніппової сатири", але дозволяє їм модифікуватися згідно з новими літературними потребами. Після такого розмежування можна сподіватися, що термін "меніппея", застосований до романів Андруховича, не викличе особливого спротиву. Друге застереження – суто технічне. Вичерпний теоретичний аналіз меніппеї здійснив Бахтін у роботі "Проблеми поетики Достоєвського". Зрозуміло, що встановлення меніппейного характеру творів Андруховича передбачає використання бахтінських положень, але щоб подальші сторінки не перетворились на суцільний центон, ми не будемо надто часто вдаватися до буквальних цитат, маючи при цьому на увазі, що джерело відомостей про меніппею і так всіма добре знане.

Меніппея – явище надзвичайно симптоматичне: її формування на грецькому грунті відбувається в епоху руйнування наївно-міфологічної національної свідомості та класичних етико-естетичних ідеалів. Це був період так би мовити передчуття еллінізму, або – як говорив Ніцше – початок декадансу, якщо тільки "декаданс" сприймати не негативно, а принаймні амбівалентно: гострі суперечки між численними релігійними та філософськими школами з найважливіших питань буття стали повсякденним явищем, що зрештою призвело, з одного боку, до повного знецінення величезної кількості "об'єктивних" ідей та зовнішніх

станів життя, а з іншого – відкрило шлях до "внутрішньої людини", тобто до ідеалу наступної – християнської – культури. Меніппея виявилася найадекватнішим літературним відображенням вказаних процесів. Показово, що майже всі творці меніппеї (Антісфен, Біон Борисфеніт, сам Меніпп та ін.) були представниками кінізму, тобто філософії, покликаної здійснити переоцінку традиційних цінностей. Тут не місце розвивати складні культурологічні теорії в дусі О.Шпенглера, але очевидно, що в найсуттєвіших своїх проявах наша епоха є типологічно подібною до еллінізму. Відтак і поява романів Андруховича (ширше – всього "бубабізму") сприймається нами не як приватна авторська примха, а як вираження глибинної потреби самої культури.

Меніппея не просто говорить про руйнування усталеної світоглядної системи як ієрархії цінностей: вона демонструє цю ідею самою своєю художньою формою. Суміш – ось основний формальний принцип меніппеї. Перше, що привертає до себе увагу і в меніппеї, і в романах Андруховича, – це суміш лексична. В термінах класицизму можна б сказати, що меніппея – це жанр середнього стилю, який з однаковою свободою користується як високою лексикою трагедії чи епопеї, так і низькою лексикою комедії (тільки не класицистичної, а аттічної). Мова творів Андруховича, збагачена не лише діалектизмами, архаїзмами, історизмами і т.ін., але й "табуйованою" лексикою, виявилася здатною не на жарт перелякати ортодоксальних читачів. Слід додати, що й "суржик", так майстерно відтворений у "Рекреаціях", а також цілі фрази російською в "Московіаді" чи німецькою та італійською – в "Перверзії", – це так само ознаки меніппеї, для якої, крім "живих діалектів та жаргонів", на римському етапі розвитку була характерною і "пряма двомовність" [4, с.182].

Відбувається в меніппеї також змішування типів мовлення: віршів і прози. У Андруховича цей принцип відіграє особливо важливу роль, і справа тут не лише в насиченості романів віршами самого автора чи інших поетів, а й у тому, що його прозі притаманні імманентні властивості поезії. Таке змішування навіть викликало досить серйозну критику, причому, вже не з боку обивателів, а з боку широко визнаних нині митців. Так, на думку В.Медвідя, прозу Андруховича "навряд чи можна вважати прозою... Проза, як і поезія, – є певний стан духовності, буттєвості, коли митець творить новий, мистецький світ за божественними законами" [11, с.3]. А за словами К.Москальця, Андруховичу на Страшному Суді "інкримінуватимуть не порушення котроїсь із десяти заповідей, а порушення заповідей прозового дискурсу. Роман не будується за тими ж принципами, що й вірш; використання фантазмів у поезії трактується як виключно поезії властиве перетворення дійсности; аналогічне застосування фантазмів у прозі (привид десантника Руслана, промова в пивному барі тощо) потребує обережности, ощадности й обгрунтування" [12, с.73]. З такою

критикою можна було б погодитися, якби, крім прозового та віршованого, не існувало принаймні протягом останніх двох з половиною тисячоліть ще й дискурсу меніппейного, принциповою ознакою якого і є так би мовити змішування дискурсів. Цікаво, що в наведеній цитаті вказуються два моменти, без яких також важко уявити меніппею. Можливо, поява в "Московіаді" розмови із загиблим десантником і не має зовнішнього обгрунтування, але, як відомо, у кожного жанру – своя внутрішня логіка. Практично кожна меніппея актуалізує архетипний мотив спілкування з потойбічним світом. Ер, Орфей, Одіссей, Еней – ці та багато інших міфологічних героїв брали участь у т.зв. "діалогах з мертвими", і меніппея донині активно використовує їх досвід. (У Лукіана, наприклад, вже сам Меніпп сходить у пекло). Немає сумніву, що цей мотив – один з улюблених і в Андруховича: досить згадати карнавальну ніч Немирича чи таємне засідання покійних вождів у "Московіаді", на яке потрапляє Отто фон Ф.; "Перверзія" ж взагалі нанизується на міф про Орфея мабуть не меншою мірою, ніж джойсівський "Улісс" на "Одіссею". Крім цього, в кожному з трьох романів є ще маса зовні не мотивованих "фантазмів", у зв'язку з чим можна навести слова М.Бахтіна: "В усій світовій літературі ми не знайдемо вільнішого за вимислом і фантастикою жанру, ніж меніппея" [4, с.193]. При цьому фантастика поєднується в меніппеї з натуралістичністю зображення, що знову ж таки бачимо у Андруховича (особливо в "Московіаді", декотрі сцени якої видалися надто ніжним читачам просто порнографічними; але тоді порнографістами треба оголосити й Варрона, й Лукіана, не кажучи вже про Петронія чи Апулея).

Після всього сказаного цілком закономірно виглядає і змішування жанрів у межах меніппеї. Якщо жанр – це апріорна можливість "перетворення дійсности" за певними естетичними законами, то меніппея виступає як зовні гетерогенна суміш самих цих законів. З самого початку меніппея вбирає в себе солілоквіум (діалог з самим собою), діатрибу (діалог з уявним співрозмовником), симпозіон (бенкетна дискусія), – тобто споріднені жанри; в ній також широко представлені листи, "знайдені" рукописи, перекази розмов, пародії на високі жанри тощо. Як бачимо, порівняно з епопеєю, трагедією чи одою ці жанри можна в дусі постмодернізму назвати маргінальними. Крім того, Бахтін відзначає насиченість меніппеї пародійно переосмисленими цитатами, наявність в ній відкритої чи прихованої полеміки з різними "володарями дум", алюзій, майже журналістських промов і т.ін. Залишається пригадати, що всі ці риси вже не перший рік вказуються у більшості публікацій, присвячених творчості Андруховича.

Отже, формальна меніппейність "Рекреацій", "Московіади" та "Перверзій" нам видається безперечною. Нарешті можна з'ясувати, яким чином меніппея поєднує всі розглянуті "атрибути" і навіщо вони

взагалі потрібні. "Твір мусить бути цілісним", – це аксіома. "У творах Андруховича іноді простежується відсутність художньої цілісності", – приблизно такі обвинувачення лунають з боку цілком компетентних критиків (той же К.Москалець, Ю.Крот та ін. [10; 12]). На наш погляд, тут має місце якесь непорозуміння. Можливо, причина його в неусвідомленій звичці сприймати цілісність у дусі традиційного роману XIX ст., де сюжет вибудовувався як проекція соціальних та – значно меншою мірою – психологічних характеристик персонажів. Власне, цілісність і залежала від точності проекції. Але такий тип цілісності зовсім не є правилом: тисячоліттями література його не знала і, здається, знову встигла забути.

Що стосується меніппеї, то вона – як жанр перехідних епох – має на меті перевірку істинності тих чи інших філософських ідей (тільки не "академічних", а "екзистенційних"), світоглядних концепцій, життєвих ідеалів тощо, а відповідно – і вибудовується як низка їх випробувань. Для досягнення цієї мети годяться будь-які засоби. Меніппея ніколи не претендувала на правдоподібність характерів і сюжетів: екстремальні ситуації, фантастичні та натуралістичні пригоди, здіймання до небес і сходження в пекло, тобто все те, що видається зовні не мотивованим, виконує тут функцію проведення істини крізь "вогонь, воду і мідні труби". Показовою є назва вступної статті О.Гнатюк до романів Андруховича: "Авантюрний роман і повалення ідолів". Саме поваленням ідолів за допомогою авантюрного сюжету в авантюрному хронотопі і зайнята меніппея. Загальна свобода та індивідуальна самотність, псевдодемократизм конаючої імперії, митець і влада, кохання і смерть, втрачання карнавалу – ці та інші ідеї й мотиви зазнають у Андруховича екстремальних випробувань.

За словами Бахтіна, "в меніппеї вперше з'являється і те, що можна назвати морально-психологічним експериментуванням" [4, с.197], тобто усталена картина дійсності вибухає через зображення ненормальних (у звичайному розумінні) станів героїв: роздвоєння особистості, дивні сновидіння, галюцинації, майже божевільні пристрасті, суіцидні потяги – все це руйнує визначений статус людини, "в ній відкриваються можливості іншої людини та іншого життя, вона втрачає свою завершеність та однозначність, вона перестає збігатися з самою собою" [4, с.197]. Щоправда, К. Москалець і тут знаходить привід для критики. Так, стосовно "Московіади" він пише: "можливо, всі ці пивні бари, каналізація, тунелі, конференц-зали – всього-навсього маячня героя, котрий нарешті спіткав свою білу гарячку?... насправді ж існувала прекрасна, найлюдяніша, найдемократичніша в світі держава СРСР?" [12, с.71]. Замість відповіді можна пригадати, що й найгостріша сатира Т.Шевченка на миколаївську Росію постала у вигляді сну "напрочуд дивного" після того, як поет ніби-то прийшов "попідтиню/ з бенкету п'яний уночі".

У контексті такого експериментування цілком доречно виглядають у меніппеї, а отже – і в романах Андруховича, – т. зв. "недоречні слова і вчинки", як, напр., та ж промова в пивбарі, коли Отто фон Ф. у блазенському стилі висловлює найзлободеннішу на той час соціальну ідею.

Ще одна надзвичайно важлива особливість меніппеї полягає в тому, що, продемонструвавши амбівалентний характер всього, що відбувається "тут і тепер", вона не обмежується висміюванням, а й пропонує альтернативні соціальні утопії, котрі подаються через мрії, сновидіння, подорожі тощо. Реальний совдепівський Київ, звичайно, мало чим відрізнявся від Москви (хіба що в гірший бік). Але в "Московіаді" він необхідний як символ ідеальної спільності, що протистоїть імперській соціальній структурі (зрештою й "садок вишневий коло хати" ввижався Шевченкові з Петербурга, коли ж "довелось заїхать в Україну", то виявилося, що "село неначе погоріло, неначе люде подуріли"). Таке протиставлення відбувається не за законами емпіричної дійсності, а за законами меніппеї, які в свою чергу пов'язані з апріорними принципами міфологічного, архетипного мислення. Цим же пояснюється в "Перверзії" міфологізація минулої України та сучасної Венеції, котрі – відповідно по вертикалі та по горизонталі – протиставлені сучасній Україні. Можна також навести ще масу суто карнавальних протиставлень: від двох Март – дружини поета та повії (тобто знову ж двох образів України) в "Рекреаціях" до Гостес у "Перверзії", "одягнутих таким чином, що спереду кожна виглядала як один з Головних Гріхів, а ззаду – як Противна Йому Чеснота" [2, с.98].

Зрозуміло, що якби ми захотіли повністю проілюструвати всі ознаки меніппеї цитатами з "Реакреацій", "Московіади" та "Переверзії", нам би довелося майже слово в слово повторити тут ці твори. Тому ми запропонували переважно тезовий виклад положень, кожне з яких можна б розгорнути в окреме дослідження. Також ми по суті не торкалися змістовного рівня романів Андруховича, не встановлювали всіх можливих зв'язків, впливів і т.ін. Разом з тим основна гіпотеза нашої роботи, а саме – доцільність вживання терміну "роман-меніппея" щодо розглянутих творів, – нам видається підтвердженою. На наш погляд, особливості творчої індивідуальності Андруховича, постколоніальний "зміст дійсності" та постмодерна манера письма якнайкраще накладаються на меніппейну жанрову основу, чим не в останню чергу і пояснюється той резонанс, що його викликали серед читачів "Рекреації", "Московіада" та "Перверзія".

1. *Андрухович Ю.* Можливо, я дочекаюся вже завтра? // "Літературна Україна". – 1998. – 29 жовтня.
2. *Андрухович Ю.* Перверзія. – Івано-Франківськ, 1998.
3. *Андрухович Ю.* Рекреації. Романи. – К., 1996.

4. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
5. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1965.
6. *Гейзинга Й.* Homo Ludens. – К., 1994.
7. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. – К., 1991.
8. *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998.
9. *Кант И.* Критика чистого разума. – М., 1994.
10. *Крот Ю.* У пошуках романних значень // "Сучасність". – 1993. – №9.
11. *Медвідь В.* Збагнувши, що належите до великої культури, не захочете дивувати світ "карнавалами"// "Літературна Україна". – 1993. – 6 травня.
12. *Москалець К.* Незадоволення твором // "Сучасність". – 1993. – №9.
13. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. – М., 1991.
14. *Павлишин М.* Що перетворюється в "Рекреаціях" Юрія Андруховича? // "Сучасність". – 1993. – №12.
15. Пошта редакції // "Сучасність". – 1992. – №5.
16. *Рябчук М.* Замість післямови до "Рекреацій" (Інтерв'ю з Юрієм Андруховичем) // "Сучасність". – 1992. – №2.
17. *Сєдакова О.* Постмодернізм: засвоєння відчуження // Дух і Літера. – К., 1997. –№1-2.
18. *Юнг К.Г.* Структура психики и процесс индивидуации.–М., 1996.

Стаття надійшла до редколегії 13.12.98.

Summary

The article is dedicated to definition of genre features in Y. Andrukhovich's prose. Authors are carrying out an attempt to prove, on the basis of Bakhtin's concept of "carnivalized literature", that "Recreations", "Moscowiada" and "Perversia" can be considered as the modern "saturae menippae". All characteristic features of this genre are observed in them. And these features are a mix of verses and prose, serious and ridiculous, fantasy and naturalism, use of plug-in genres, parody quotation etc.

© О.В.Бойченко, О.В.Сандул, 1998.

ТРАДИЦІЙНІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ

В. В. Курилик
Чернівецький університет

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО СЮЖЕТУ ПРО ЕДІПА В СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Одним з найважливіших аспектів функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу (ТСО) про Едіпа в світовій літературі є його співвіднесеність з інтелектуальним розвитком людства та світовим культурно-історичним контекстом. Виникнення великої кількості філософсько-психологічних рецепцій античного міфу про Едіпа у XIX-XX ст. по суті зумовлене бурхливим поступом гуманітарних дисциплін і міждисциплінарних студій, які, відчутно розширюючи його семантико-семіотичне поле, виділяють комплекси морально-психологічних мотивів, філософські й соціально-побутові схеми, що ототожнюються з відповідними когнітивними моделями розкриття таємниць людської свідомості й культури і набувають поліфонічного звучання в наступних літературних переробках. Внаслідок цього проблема виявлення типологічних сходжень між літературними інтерпретаціями ТСО про Едіпа на різних змістово-художніх рівнях та в окремих національних літературах певною мірою є заручницею тих дискусій, що виникають з приводу розмаїтої проблематики традиційного сюжету про Едіпа (ТСЕ), яка вивчається паралельно порівняльними міфологічними студіями і фольклористикою, культурною антропологією, філософією, психоаналізом, глибинною психологією, семіотикою тощо.

На прикладі традиційного образу (ТО) Едіпа підтверджується непроминальна істина про те, що література сповнена ідеалів, які не дає ні історія, ні філософія, ні етика, бо в ній вони постають синтетично і в естетичному вияві. Саме тому літературний твір сприймається як «живий організм, який розвивається в часі і просторі, отже й судження про нього мають «часовий», історичний характер ... Вони можуть уточнюватися, збагачуватись і поглиблюватись залежно від зрушень в естетичній і аналітичній сфері» [2, с. 5]. Традиціоналізований у Софокловому «Царі Едіпі» художньо-естетичний ідеал є яскравим підтвердженням цього, бо, окрім категоризації в окремій духовно-

аксіологічній парадигмі, він зазнав безліч семантико-символічних трансформацій, що розкривають його внутрішньо неосягнений художній простір крізь призму різноманітних наукових концепцій і поглядів.

Потужний розвиток знань про навколишній світ, що розпочався в епоху Відродження, супроводжувався утвердженням гуманістичних цінностей, заглибленням у заобрійні філософсько-екзистенційні виміри буття, що знаходять свої витоки в класичних джерелах: античній філософії та літературі. Навіть обмежений матеріал щодо рецепції Едіпа в світовій літературі та науково-критичній думці дозволяє стверджувати: даний традиційний образ, як в контексті прочитання Софоклових трагедій, так і щодо фольклорно-міфологічних першопочатків, мав значний вплив на інтелектуальну еліту філософів та письменників Англії, Франції, Німеччини, Росії й ін. країн Європи. За Середньовіччя постають численні християнські переробки міфу про Едіпа практично в усій Європі, в яких образи Андрія Критського, Іуди Іскаріотського, папи Григорія та Альбана ввібрали в себе найтиповіші риси героя давньогрецьких трагедій (мотиви вбивства батька / ів та інцесту з матір'ю як символу гріхопадіння), привносячи водночас новий сакральний зміст (визнання і спокутування вини, страждання, прощення і навіть вознесення на папський престол у Римі).

Науковий переворот, що стався на межі XIX-XX ст. і охопив широкі сфери суспільного досвіду, сприяв процесу інтелектуалізації й психологізації переробок ТСЕ поряд з іншими ТО світової літератури, синтезуючи в них нові світоглядні парадигми і зближуючи з тогочасними історичними реаліями. У цьому процесі кожна філософська, психоаналітична чи будь-яка інша рецепція ТО Едіпа або ТСЕ загалом, відіграє певну диференціюючу роль, бо визначає в єдиному культурному континуумі контекст літературних інтерпретацій ТСЕ, демонструючи взаємодію інтерсуб'єктивних чинників (різноманітних рецепцій ТСЕ), які можуть бути каталізаторами появи нових переробок. Звідси випливає, що залежність критеріїв аналізу літературного твору від одного або декількох таких чинників підсилює значення джерела інтерпретації. Саме при належній увазі до даного параметру виявляється можливим об'єднати всі наявні рецепції ТО Едіпа та ТСЕ (які перебувають у стані парадигматичних відношень між собою) за принципом їх історичного розвитку та функціонального значення. Можна виділити:

1) міфологічну парадигму (до якої входить складна система міфопоетичних значень, що в ній співіснують приховані знаково-семіотичні підсистеми ТСО про Едіпа; до неї відноситься і Софоклова версія ТСЕ, що синкретично поєднана з міфоритуальною символікою; складна система всіх цих значень є внутрішньою формою наступних переробок ТСЕ);

2) фольклорну парадигму (що несе відбиток архаїчних мотивів і міфологічних уявлень, на основі яких сформувались такі жанри фольклору як казки, легенди, перекази про Едіпа, біблійних або локальних героїв, що генетично і функціонально споріднені з ним);

3) науково-міфологічну парадигму (що ґрунтується на різних підходах до аналізу природи міфу і ритуалу, їх функцій в давніх суспільствах та трансформацій в сучасних соціально-культурних інституціях);

4) філософсько-філологічну парадигму (зорієнтовану на екзегезі античних трагедій, надто «Царя Едіпа» Софокла);

5) літературну парадигму (що може синтезувати будь-яку з наведених вище рецепцій, а також модернізувати ТСЕ до смаків відповідного соціально-культурного й інтелектуального середовища).

Надалі пропонується висвітлити контактний зв'язок літературного образу Едіпа з однією філософсько-міфологічною рецепцією античного міфу. В пошуках першовитоків культури й свідомості дана інтерпретація не лише торкається проблематики міфу про Едіпа, але й встановлює типологічні збіги між двома ТО – Едіпом та Гамлетом. При цьому дослідження ролі фольклорних джерел у виникненні образу Гамлета значно розширює обрії літературних зв'язків, що могли вплинути на становлення традицій використання сюжету про Едіпа. Географічна віддаленість і близькість змісту різноманітних фольклорних версій Едіпових історій свідчать про наявність у них типологічних збігів, що не заперечує можливості запозичення, наслідування чи трансформації античного міфу про Едіпа в національних середовищах, з якими античність входила в контакт. Звичайно, не виключається можливість паралельного співіснування історій, подібних за змістом до Едіпових (нами визнається теорія стадіального розвитку людства, яка пояснює загальні риси, близькі й паралельні явища в житті різних народів, – при тому, що «різні ступені культури можуть вважатися стадіями поступового розвитку» [4, с. 18] – на рівні з універсальністю внутрішніх механізмів моделюючої діяльності людської психіки). Та все ж у контексті глобального впливу античності на розвиток європейської і світової цивілізації запозичення й трансформація античних версій міфу про Едіпа видається найвірогіднішим шляхом його популяризації та розповсюдження спочатку у фольклорі, а згодом і в літературі європейського регіону.

Притягальна сила образів античної міфології, починаючи з XIX ст., стала об'єктом посиленного наукового зацікавлення й порівняльно-історичного вивчення. Цілком очевидно, що міфи поряд з фольклором були первісною формою художньої діяльності. Та якщо міфологічні образи активно використовувались у літературному процесі ще з часів античності, то їх наукове вивчення за останні два століття дало змогу заглибитись у структуру людської свідомості, розрізнювати в міфах культурно-психологічні функції та приховані символи. Традиції

наукового вивчення міфології пов'язуються передусім з іменами Дж. Фрезера, М. Малиновського, З. Фройда, К. Г. Юнга, Л. Леві-Брюля, К. Леві-Строса, М. Еліаде, Дж. Кемпбела тощо та науковими школами, які вони заснували або розвивали.

Представник британської антропологічної школи Дж. Фрезер здійснив величезний вплив на літературу XX ст. У «Золотій гілці» [8], зокрема, Дж. Фрезер говорить про відображення в міфі архаїчних ритуалів. Зводячи велику кількість міфів до універсального ритуалу вбивства і заміни жерця, котрий постарів і втратив містичну життєву силу, новим жерцем, він доводить, що тільки за допомогою магічної сили останнього можна було забезпечити нові багаті врожаї. У багатьох примітивних народів правитель вважався божественною особою, чиє життя ототожнювалось з природним циклом (вмираючими і воскресаючими богами: Озірізом, Таммуцем, Адонісом, Атісом, Діонісом) і життям співгромадян. Завдяки такій ідентифікації, безпека людей знаходилась у повній залежності від людини-бога. Здоровий правитель забезпечить продуктивність природних сил і достаток людям. І навпаки: «Людину-бога потрібно було вбити як тільки в ній починали проявлятись симптоми занепаду сил, а його душа повинна була передатись сильному наступникові до того, як вона буде ослаблена загрозливим спустошенням» [8, с.265]. Згодом для забезпечення добробуту племені почали вбивати підставних осіб замість правителів або приносити жертви, які мали символічне значення. Звідси розвинувся мотив «козла відпущення», коли на священну тварину чи людину переносилась провина за розпусні дії племені, а з його вбивством плем'я могло розраховувати на очищення і спокутування, яке вважалось необхідною умовою духовного відродження.

Герой софоклівських трагедій Едіп якнайкраще ілюструє сліди зрощення культово-ритуальних містерій, що були присвячені богові вмираючих та воскресаючих сил природи Діонісу, та художньо-драматичної форми, в якій переосмислюється мотив пропонування Едіпом себе як жертви через пробудження стихійної сили почуттів, невимовних страждань та кінцевого очищення (катарсису як неодмінної складової давньогрецької трагедії). Показовим щодо цього є приклад зіставлення шекспірівського «Гамлета» з Едіпом та Агамнемоном Есхіла, що був розроблений Гілбертом Мюреєм у книзі «Класична традиція в поезії» [9]. В ній автором встановлюється зв'язок між цими героями на основі прочитання «Золотої гілки» Фрейзера, виявлення паралелей з міфологічними мотивами, мотивом «козла відпущення» зокрема, та спільного визначення цих образів як жертвенних осіб.

Як й у випадку з античними трагедіями, історія Гамлета не була вигадкою англійського драматурга, а була запозичена з фольклорно-міфологічного матеріалу. За багатьма історико-літературними

джерелами стара скандинавська оповідь про Амлета, принца Ютландії, була записана ще в XII ст. Саксоном Граматиком в «Історії данів». Мюрей цитує ще раніші джерела, що стосуються прототипу Гамлета в одному скандинавському вірші, датованому приблизно X ст., звідки Мюреєм простежується зв'язок архетипного характеру зі східною міфологією і робиться висновок про те, що сутність шекспірівської трагедії має міфологічні корені. За його словами: «Те, що вражає і захоплює нас в «Гамлеті» ... не є історично зумовленими особливостями середньовічного замку Елсінор ... а реалії, що відносяться до старовинних історій і давніх магічних ритуалів, які хвилювали наших предків п'ять і шість тисяч років тому; примушували їх танцювати цілу ніч, розриваючи тварин і людей на частини; піддаючи свої тіла смерті вони були сповнені надії, що таким чином живий світ буде захищений від неї, а їхній народ буде врятований» [9, с. 236]. У підтвердження цьому, яскравим прикладом може бути та частина Троянського циклу міфів, в якій говориться про жертвоприношення Іфігенії задля перемоги ахейців над троянцями, що згодом використовується в обробці мотиву помсти Клітемнестри.

Генетична спорідненість літературних і міфологічних образів ставить питання про універсальність значень міфопоетичної образності, що у витісненій формі репрезентує комплекси мотивів і сюжетних схем, вироблених ще міфологічною свідомістю. В межах тієї ж антропологічної традиції в книзі «Ідея театру» [7] Френсіс Фергюсон крок за кроком показує як сцени з шекспірівської п'єси наслідують ритуальні зразки грецьких трагедій, особливо трагічного образу Едіпа. На його думку, «в обох п'єсах страждалець царського роду асоціюється з розбещенням, саме у своїх витоках всього соціального устрою. Обидві п'єси розпочинаються з благань про відновлення благополуччя держави, над якою нависла загроза. В обох доля індивідуума і суспільства щільно переплітається; в обох страждання жертви царського роду є необхідною умовою для очищення й оновлення» [7, с.118].

Звідси випливає, що роль Гамлета в драмі є подібною до ролі героя, який, щоб врятувати країну від загибелі, повинен не лише помститись убивцеві батька, а також запропонувати себе як козла відпущення. Небажання Гамлета виконати цю функцію очищувальної сили є головною причиною відкладання вбивства Клавдія, що водночас загрожує його деградації (позаяк він не в змозі подолати внутрішні суперечності між небажанням та обов'язком здійснити завдання очищення). Коли ж Гамлет усвідомлює, що ніхто більше не може замінити його на ритуальному жертвеннику, він врешті виконує свій обов'язок, увергаючи в очищувальне лоно смерті себе і всіх винуватців розбещення данського престолу.

Структурно-семантичний зв'язок між цими визначними творами

світової літератури є темою окремого ґрунтовного дослідження. Зазначимо, що подібно Софокловому «Царю Едіпу», Шекспірові вдалося також майстерно використати прийом ретардації, щоб показати внутрішньо напружену боротьбу героя в процесі прийняття ним остаточного рішення. Окрім цього, в трагедії незримо присутній інший «важіль» міфологічного мислення – мотив духовної подорожі, свого роду ініціації, від невинного, безтурботного студента до трагічного героя, якому потрібно розгадати загадку смерті свого батька. На глибинно-психологічному рівні пошук Гамлета веде до загадок свого буття, людського життя і долі, що неабияк зближує його з «Царем Едіпом», де герою також потрібно знайти вбивцю батька і, при цьому, зіткнутись з розв'язанням загадки (Сфінкс) людського буття. В загадці Сфінкса, як і в застереженні Полонія «Собі лиш вірним будь» у символічній формі зображено шлях героя, якому потрібно здійснити подорож, щоб знайти самого себе.

Розгляд ТО літератури і міфологічних персонажів поза історичними та естетичними вимірами буття разом із встановленням їхньої структурно-типологічної й семантичної єдності (як це було показано на прикладі ТО Едіпа та Гамлета) приводить нас до першовитоків найдавніших ритуалів і вірувань, в яких викарбувалась людська думка й духовний світ. (Проблемі походження літературних образів й жанрів із міфологічно-ритуальної основи було присвячено, зокрема, декілька робіт О. Фрейденберг [5; 6], яка значною мірою спиралась на досягнення англійської антропологічної школи, зокрема Фрейзера). Що далі в глибину віків, тим наочніше виявляється спорідненість змісту міфів у різних народів. Ця особливість була помічена братами Ґріммами та іншими мовознавцями (серед них і видатним українським вченим О. Потебнею), які в минулому столітті почали досліджувати зв'язки між мовою, віруваннями та міфами, ставлячи собі за мету реконструювати єдину індо-європейську прамову на основі порівняльних методів аналізу. Саме за допомогою міфів більшість дослідників намагалася узагальнити інформацію про характерні риси пракультури, і зокрема, про її соціально-психологічні особливості. Активне звертання письменників та філософів до міфотворчості та фольклорних витоків наприкінці XIX - початку XX ст., як стверджує О. Найден, було викликане запереченням безроздільного панування раціоналізму в суспільній думці XVIII - XIX ст. [3, с. 263]. На цьому тлі справді революційними видаються теорії, що надали помітного зрушення розвитку уявлень про найдавніші пласти свідомості та їх зв'язку з процесами пізнання, поведінкою та стадіями розвитку людини, різноманітними суспільними феноменами, серед яких література виконує не лише функцію відображення, але й цілісного наповнення історичної ситуації (як стадії розвитку людства) культурно-символічним змістом.

Таким чином, багатошаровість матеріалу, який асоціюється з ТСЕ, актуалізує питання диференціації усіх його значень (рецепцій, переробок) відповідно до певного періоду суспільно-історичного розвитку, інтелектуального і культурного середовища, а також впливу на нього (ТСЕ) тієї чи іншої художньої або філософської моделі відображення буття, що спрямована на переосмислення його внутрішніх змістів у площині вирішення конкретної соціально чи морально-психологічної проблеми. З появою нових теоретичних концепцій універсалізуються засади аналізу ТО світової літератури та творів, які мали успіх у чисельної аудиторії, розділеної державними кордонами, епохами, мовами, культурними традиціями тощо. ТО Едіпа залишив значний слід у літературі європейського регіону, існуючи в багатьох варіаціях фольклорних версій, християнських легенд, літературних обробок, які були задокументовані. Разом з цим на прикладі ТО Едіпа і Гамлета (і відповідних версій Софокла і Шекспіра) переконуємось в існуванні типологічних збігів на структурно-семантичному рівні, що відображують універсальні принципи моделюючої діяльності людського мислення (яке фіксує в суспільному досвіді і колективному несвідомому історично і соціально зумовлені ситуації). Загальновідомість ТО і ситуації, в яку він потрапляє може бути додатковим стимулом для його трансформації, позаяк вона може бути розрахована на те, щоб викликати у читача певні поняття й асоціації.

З вищемовленого випливає, що поліфонія рецепцій ТСЕ змушує розглядати його як складну систему інтертекстуальних значень, що відтворюють водночас певний історико-національний колорит. Співвіднесеність літературного аналізу з певними науково-теоретичними концепціями допомагає встановити наявність формально-типологічних сходжень між різними ТСО та переробками одного й того ж ТСО; однак, для реконструкції реальної картини функціювання ТСО (зокрема ТСЕ) у світовій літературі необхідно брати до уваги й інші чинники, що визначають характерні шляхи його трансформації, адже, згідно К. Леві-Стросу, міф є структурою трансформацій (або формальних кореляцій), які підтримують усі варіанти, відомі чи невідомі, реалізовані чи нереалізовані [1, с. 544].

1. *Греймас А., Курте Ж.* Семиотика. Объяснительный словарь // Семиотика: Сб. ст. Переводы. - М., 1983. - С. 483 - 550.
2. *Наєнко М.* Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції. – К., 1997.
3. *Найден О.* Український авангард і європейська художня культура кінця XIX – поч. XX ст. // Українська художня культура. – К., 1996. – С. 258-281.
4. *Тайлор Э.* Первобытная культура. – М., 1989.

5. *Фрейденберг О.* Миф и литература древности. М., 1978.
6. *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. – Л., 1936.
7. *Fergusson F.* The idea of theatre. – Princeton, N. Y., 1949.
8. *Frazer J. G.* The Golden Bough. – N. Y., 1922
9. *Murray G.* The classical tradition in poetry. – Cambridge, 1927.

Стаття надійшла до редколегії 16.10.98

Summary

The article theorizes the main principles of the traditional plot of Oedipus (TPO) functioning in world literature. Following the basic ideas of British Anthropological School (J. Frazer, F. Fergusson, G. Murray), the author ascertains genetic similarities between Oedipus and Hamlet, referring to the complex of motives and schemes of the archaic thinking, which are explicitly represented in the Shakespearean hero. On the level of folklore interactions, the mythological subject matter of Oedipus could have embodied the national/regional coloring, becoming the objective reason of numerous transformations, and fixing at the same time the typical historical situations. The correlation of literary analysis with certain scientific conceptions helps to establish the typological convergences between different versions of the TPO.

© В.В.Курилик, 1998.

М.І. Нагірний
Чернівецький університет

ТРАНСФОРМАЦІЯ СЮЖЕТУ ПРО ГУЛЛІВЕРА В РОМАНІ Е. МАНОВА "ПОДОРОЖ ДО УЇБРОБІЇ"

Сучасний болгарський письменник Еміл Манов. Народився 1918 р. в Софії, закінчив юридичний факультет Софійського університету. 1935 р. почав друкуватися. Брав активну участь в боротьбі проти фашизму. 1941 р. його, як одного з організаторів бойових груп у Софії, було засуджено до пожиттєвого тюремного ув'язнення. З 1944 р. обіймав посаду замісника голови Комітету по культурі, обирався секретарем та заступником голови Спілки болгарських письменників.

Еміл Манов – автор багатьох романів, повістей, оповідань, п'єс та публіцистичних творів, у т.ч. книги "Полонена зграя" (1947; автор визначив її як "тюремна хроніка"), психологічно витончено розробленої повісті "Неймовірна історія" (1957), фантастичних романів "Галактична балада" (1971) та "Подорож до Уїбробії" (1975), публіцистичної книги "Листи з Софії" (1970), п'єс "Совість" (1959), "Вітрина" (1976) та ін. Помер Еміл Манов 30 серпня 1982 року.

Еміл Манов майстерно володіє різними літературними формами, діапазон його можливостей широкий – від витонченої лірики до соціально політичного гротеску, в якому він виявив особливу віртуозність.

В романі "Подорож до Уїбробії" Манов, використовуючи сюжетно-образний матеріал та прийоми англійського сатирика Джонатана Свіфта, автора "Мандрів Гуллівера", створює оригінальний твір, в якому показане в гротескно-фантастичних замальовках життя суспільства при диктаторських режимах, а також непривабливі форми "культурної революції" в Китаї.

Безпосередній підхід до розгляду трансформації сюжету про Гуллівера на прикладі роману Еміла Манова базується на розробленій А.Р.Волковим теорії традиційних сюжетів та образів [4; 5].

Сам факт звернення автора "Подорожі до Уїбробії" до гуллівеpівського мотиву говорить про те, що твір-еталон в основі своїй не застарів і відповідає ідейним, психологічним, художнім потребам сучасності, а закладені в ньому філософські проблеми набувають особливої актуальності. З нього запозичують сюжети, мотиви та образи й інші письменники, зокрема угорець Ф.Карінті, "Подорож до Фа-ре-мі-до". Сюжет в цих творах традиційний, незмінний також номінальний герой. Проте він – "підставна" постать спостерігача й оцінувача сатирично

зображуваних суспільних явищ. Сам Гуллівер не заслуговує на виняткову увагу. Це звичайна людина, прикриття, під яким сховався автор, образ, що дає змогу поєднати реально-життєподібне з умовно-фантастичним.

Оригінально розвиваючи "гуллівeрівський" мотив, Манов сміливо обновлює традиційний сюжетний матеріал (ТСМ) для аналізу за посередництвом літератури людських відносин та духовних поривань особистості. Автор моделює ситуацію, в якій герої повністю розкривають себе, проявляють свою духовну та моральну природу.

Поля фантастичних бачень, на яких будував свій світ геніальний Свіфт, відвідує герой Еміла Манова, що він, як і його попередник, методично фіксує враження від подорожі. Але, на відміну від Гуллівера, він не англієць-хірург, а зоолог з Болгарії, що побував у вигаданій Свіфтом країні на початку 70-х років XX століття.

На суто сюжетному рівні очевидні своєрідні аналогії в обох творах. Так само як і Свіфт, спершу болгарський письменник знайомить читача з початком біографії свого героя Цено Драгоєва, "спочатку вчителя зоології та ботаніки, а потім молодого наукового співробітника в одному НДІ". Щоб наповнити одноманітність життя цього науковця новим змістом і дати йому змогу відчути повноту та радощі сімейного життя, Манов одружує свого героя на сорок першому році життя на молодій, двадцятишестирічній Ніколіні (Ліні). Жага дружини до читання книжок про подорожі та пригодницьких романів вилилась у бажання здійснити навколосвітну подорож та відіграла майже фатальну роль в їх подальшій долі. Було вирішено, що така глобальна подорож зекономить багато часу й грошей, замість того, щоб відвідувати по черзі певні місця та повертатись щоразу назад.

Точне датування подій (дія роману відбувається 1970 року), увага до подробиць безперечно йдуть від "Мандрів Гуллівера", які в жанровому відношенні є дотепною пародією на так звані "достовірні подорожі" (authentic voyages): "Нова подорож навкруг Землі" В.Демп'єра, "Морський журнал" С.Стермі і, звичайно, "Робінзон Крузо" Д.Дефо. Романи цього жанру були поширені в Англії епохи колоніальної експансії і, як правило, романтизували образи англійських купців-авантюристів [8, с.132].

Свіфт пародіює як сюжетну канву і композиційні вузли подібних творів, так і професійний морський жаргон. Манов теж перепрошує читача за те, що його герой однобоко і тенденційно зупиняється в своєму щоденнику лише на крамницях, злодіях, на певній історичній нісенітниці та сучасному свинстві. Вустами героя Манов нагадує, що "смиренно хоче наслідувати традиції вітчизняних нарисів про подорожі за кордон і буде притримуватися тільки фактів" [9, с.189].

Цено здійснює свою подорож в гуллівeрівсьму віці (на час четвертої подорожі Гуллівeрові теж за сорок). Але, все ж, було б перебільшенням

говорити про цілковиту схожість світосприймання двома головними героями та адекватність їх оцінок з огляду на велику різницю в часі.

Увівши в сюжет твору Ніколіну, Еміл Манов подвоює кількість болгарських гуллівер. Образ Гуллівера у Манова, так би мовити, роздвоюється (Гуллівер-чоловік, Гуллівер-жінка). На цьому побудовані відмінності чоловічого і жіночого сприйняття, а також це дає можливість більш "стереоскопічно" висвітлювати уїбробську дійсність тощо. Цим самим Манов зробив свій внесок в розвиток "гуллівер ївської" теми – його роман є прикладом сімейної гуллівер іади.

Зав'язка-катастрофа у Манова модернізована відповідно з епохою та науково-технічним прогресом. Молоде подружжя подорожує по Європі, США. Далі на літаку "Локхід-1011" вони вилетіли на Гавайські острови. Під час польоту автор іронізує з приводу технічного прогресу людства: "туди, куди колись парусні кораблі пливли впродовж місяців, щоб доставити дикунам буси, венсахворювання та горілку, ми прилетимо всього за декілька годин. І я відчуваю гордість за вищезгадане людство" [9,с.190]. Але гордість автора за прогресуюче людство була затьмарена аварією "Локхіда". Однак, упавши з висоти 10 000 метрів у води океану, головні герої випадково залишаються живими, бо біля самісінької води порив урагану уповільнив їх падіння. В пригоді став також хвіст літака, що впав неподалік. Чотири дні їх носило по океану, а на п'ятий вони, знесилені, прокидаються на пустинному березі Уїбробії, де знаходять дивну флору та фауну.

Згадаймо, що Гуллівер під час своєї четвертої подорожі як капітан корабля потрапляє в країну гуїгнгнмів внаслідок змови екіпажу. Його тримають під вартою, а потім висаджують на берег ще не відомої йому країни. Хоча причини "усамітнення" героїв є різними, ситуація їх ізоляції нагадує робінзонівський сюжет і знаменує собою продовження традиції, що йде від роману Д.Дефо "Робінзон Крузо".

У творах як Свіфта, так і Манова, акумульовані всі можливі логічні і психологічні докази того, що все, про що розповідається, – "свята" правда. Звертає на себе увагу детальна фіксація побутових фактів та оточення, серед якого діють персонажі. З цього погляду автор "Уїбробії" йде слідами Свіфта. Загальний характер роману нагадує утопічні та сатирико-дидактичні твори XVI ст., що набули поширення в епоху Просвітництва. Це "Гаргантюа і Пантагрюель" Рабле, "Утопія" Томаса Мора, "Нова Атлантида" Френсіса Бекона, "Комічна історія Місяця" Сірано де Бержерака, "Історія Севорамбів" Дені Вераса, "Подорож Домінго Гонзалеза до Місячного світу" Годвіна, "Місто сонця" Т. Кампанелли та ін. В деяких з цих творів основної уваги приділяється утопічним елементам, а сатира відіграє другорядну роль, в інших – навпаки. Та всі вони об'єднані універсальністю охоплення життєвих явищ, фантастичної, алегорійної канви сюжету та використанням фольклору. Певний вплив щодо цього мають і античні традиції,

зокрема, сатиричні твори Лукіана.

Проте, на відміну від них, і не меншою мірою, ніж у Свіфта, подорож героїв Манова – не випадковий комічний збіг, а цілісна художня конструкція. І якими б великими не були літературні ремінісценції в "Подорожі до Уїбробії" з "Мандрів Гуллівера", збіг може стосуватися лише частковостей. На загал весь сатиричний задум книги відображає власне світосприймання та особливості Манова як людини та письменника кінця XX століття.

Мандрівники Манова, як і Гуллівер під час своєї другої подорожі, опиняються спершу в ролі ліліпутів. Використовується для сатиричних завдань запозичена у Свіфта манера застосування різних пропорцій у зрості (Свіфт, у свою чергу, запозичив цей засіб у Рабле). Зменшення фізичного зросту людини є сатиричним зменшенням й того, що ми називаємо моральним та ідеологічним боком людського існування. "Туристи" зустрілись з представниками флори і фауни, порівняно з якими вони не більші за комашку. Вони самі собі здаються смішними і жалюгідними. В подальшому автор дасть їм можливість реабілітуватися у власних очах і відчути себе в ролі "гулліверів" відносно ліліпутів летючого острова. Увага переноситься більше на внутрішній світ людини, показуючи обмеженість та відносність людського буття, що перегукується з думкою великого Декана. Ще знаходячись в океані, Цено та Ліна звернули увагу на велетенські розміри орла, далі вони помічають, що "дерева були висотою до 300 метрів, під кроною кожного з них могла б знайти захист добра половина болгарського села... При масштабах тамтешньої природи кожен метелик міг стати загрозою для їхнього життя" [9, с.198-199].

За допомогою припливу подружжю все ж вдається пройти нагромадження скель та опинитися в світі "нормальної" природи, де на безмежних просторах рівнини розкинулись поля сорго, маніоки, ячменю та інших злаків. Тут "екскурсанти" зустрічаються з аборигенами Бробом та Нег. Описуючи їх зовнішність, автор вдається до узагальнення. "Вони були такими ж на зріст, але вигляд вони мали доволі незвичайний. Шкіра на обличчі була молочно-біла, немов вони належали до індоєвропейської гілки людства. Але очі в них були вузькі та розкосі, як у монголоїдів, губи – товсті та темні, – нагадували африканців, а ніс – у чоловіків більший, у жінок – менший наближав їх до індіанців. На спині в них росли гриви. Волосся росло вздовж всього хребта і перемішалося з волосяним покровом голови. Трохи нижче під гривами висіли розкішні кінські хвости" [9, с.207]. На знак привітання уїбробці іржали, а спілкувалися на староанглійській мові.

Це місце твору Манова безпосередньо нагадує відповідне місце в творі Свіфта. Автор явно пов'язує його з Гуллівером. При зіставленні з "Мандрами Гуллівера" бачимо, що жителі країни гуїгнгнмів на перший погляд були звичайними кіньми. "Вітаючись, вони легенько торкалися

один одного правими передніми копитами і, розмовляючи, по черзі іржали" [13, с. 241]. Поведінці цих тварин були властиві послідовність, розсудливість та цілеспрямованість. Мова розумних коней нагадувала верхньоголландську або німецьку, але була виразнішою. Можна впізнати цю місцевість, але як вона змінилася за два з половиною століття!

Цено Драгоєв вже не застав там розумних коней – гуїгнгнмів. Держава населена уїбробцями, котрі видають себе за нащадків уїнінімів. В дійсності ж вони беруть свій початок від уїнінімів та єгу. Від перших в них тільки хвости, гриви та копита, в усьому іншому вони плоть від плоті єгу. Але ця загадка, що переслідувала болгарського зоолога впродовж всього перебування в Уїбробії, відкриється йому повністю лише в кінці роману зі слів капітана Лемюеля (Гуллівера – М.Н.) під час їх спільного перебування у в'язниці Енсестрел Касл *. Але це потім. Поки що все замасковане під вивіскою високої цивілізації.

Уїбробія вражає своєю технікою майбутнього. Привертає увагу складна комп'ютеризована техніка і водночас простота вирішення інженерно-технічних завдань. Напр., широка та сяюча автострада мала по вісім смуг з кожного боку і кожна з них мала здатність автоматично зміщувати транспорт вліво при перевищенні певної швидкості. Тому в Уїбробії нема катастроф. Пізніше читач довідається, що покриття автостради зроблено з хімічно переробленого та пресованого... гною. З цього ж легкого матеріалу будуються і багатоповерхові будинки. Всюдиходи могли проноситися зі швидкістю 490 миль ** на годину, летіти в повітрі, плисти на воді та під водою. Тому в Уїбробії не будують мостів та літаків, що економить великі кошти. Музика виникає відповідно з настроєм - для цього достатньо її лише подумки забажати.

Щоправда, в Уїбробії, як у всіх високорозвинених країнах Європи всіх часів, бувають непорозуміння з водопостачанням. Але в такому випадку її жителі користуються ультрадушем – великим матовим склом на стелі ванної кімнати. Місто Лаггнегг – надсучасне. Нові знайомі болгарських громадян – Броб та Нег Уїнінім, а пізніше до них "приєднується" містер Шпік – знайомлять їх з містом. Кожне вільне місце в ньому щедро засіяне і являє собою чудове пасовисько – "грассі-сквер" ***, що пов'язано з біологічною структурою уїбробця та його духовними запитами. Тут все продумане наперед і до найменших дрібниць.

Відсутність в Уїбробії корів, овець та інших тварин, що дають молоко, пояснюється високою громадянською свідомістю уїбробців: після їжі обидві статі приймають участь у ритуалі здачі молока. Їх молоко характеризується підвищеним вмістом цукру і тому велика його кількість експортується до сусідньої країни Бробдінгуїї, чим

* Ancestral Castle - замок предків (англ.)
** миля - англ. сухопутна, 1524 м
*** покрита травою площа (англ.)

підривається міць останньої.

"Бробдінгуйя", як і "Уїбробія", є варіантом свіфтівського слова "Бробдінгнег" (brobdingnag). Ці слова є очевидною вказівкою на зв'язок традиції зі Свіфтом. Але якщо у Манова ці назви країн не мають етимології, то у Свіфта слово "brobdingnag", на думку англійського літературознавця Генрі Морлі, являє собою анаграму; воно містить букви, які входять до слів "grand", "big", "noble" (великий, значний, благородний) [1, с.468].

Враження болгарського подружжя від уїбробського побуту доповнюються думками про "переваги" уїбробської цивілізації: скрізь, де їм заманеться, уїбробці займаються... коханням, не тільки посеред авеню та роудів, але й на тротуарах, в під'їздах і безпосередньо на "грассі-скверах". Цей звичай у них, як іронічно зауважує автор вустами Цено Драгоєва, "практичний, навіть демократичний". Зрештою, це рятувало націю від звичного лицемірства, про що свідчить також узаконена присутність в сім'ї "третьої" або "третього".

В цій частині твору Манов, звичайно, проводить історичну паралель з сучасністю: тут і сексуальна революція, і сексуальна вседозволеність, і проблеми "високої" моди (Манов-кутюр'є одягає молодих уїбробок в "костюм", що прикриває лише праве вухо та мізинець лівої ноги, дотепно ввівши в уїбробський обіг вираз "чесна на вуха").

Навіть висококваліфікованому зоологу Цено Драгоєву важко дати однозначну відповідь на питання: що ж це за істоти – уїбробці ? Крок за кроком, розділ за розділом Манов підводить читача до розгадки їх таємниці. В п'ятому розділі роману автор намагається надати їм наукового обгрунтування. Спираючись на вчення Ліннея, Ламарка, Кюв'є, Дарвіна та інших класифікаторів тваринного світу, можна було б віднести уїбробців до типу хребетних, класу теплокровних, сімейства ссавців, виду травоїдних, різновиду однокопитних. Але дещо стосовно них не вкладалося в звичні рамки. "Вони, наприклад, їли траву та зерновий фураж, іржали та фиркали, але не були справжніми кіньми; вміли брикатися та хвицатися, але відрізнялися від віслюків; майстерно повзали на животі, але було б перебільшенням зарахувати їх до плазунів; вони ричали та кусалися, але відрізнялися від мавп та тигрів..." [9, с. 268]. Продовжуючи цей перелік, Манов використовує сатиричне подвійне віддзеркалення – нелюдськими якостями ці тварини нагадували людей: "...крали, вбивали, готували війни, доносили, безладно злягалися, вчиняли різноманітні свинські діяння та володіли розбірливою мовою, проте не були людьми..." А далі автор додає, що "вони були в цілому інтелектуальними істотами, наділеними розумом, але це не давало підстав, щоб віднести їх до нащадків homo sapiens".

В романі "Подорож до Уїбробії" співіснують гулліверіада та утопія, або точніше, антиутопія. Якщо класичні утопії Т.Мора та Т.Кампанелли, як

правило, показували людину та суспільство такими, якими вони повинні і можуть бути в майбутньому, в ідеалі, то Манов (як і Свіфт) показує, до якої деградації можуть призвести певні тенденції, закладені в реальній сучасній йому цивілізації та в самій природі людини, якщо вони візьмуть гору. При цьому як Гуллівeрові, так і Цено надана роль сторонніх спостерігачів та описувачів, лише з різницею в часі.

Герої Манова відкривають сучасний їм світ, світ розрахунків та ілюзій. В філософському та соціально-історичному плані ці ілюзії можна доповнювати чи відкинути. Але вони залишаються вірогідними в своїй сукупності. Суспільство розглянуте в різних аспектах його відношень з людиною. Роман є характерним для літератури XX століття прикладом оновлення художніх форм попередніх епох, насичення їх актуальним змістом. Адже "одні й ті ж пороки та божевілля панують скрізь, принаймні в цивілізованих країнах Європи, і автор, який має на меті лише певне місто, провінцію, царство або навіть століття, не тільки не заслуговує на переклад, але й бути прочитаним" [14, с.226].

Разом з тим, Манов не обмежується трансформацією свіфтівського світу. Його герой демонструє Гуллівeрові всю нашу земну кулю в лахмітті війн та розбрату. Помітною є дуже сильна тенденція до понаднаціонального зображення та узагальнення, яка є характерною для сатиричної та утопічної літератури XX століття.

Твори К.Чапека, зокрема, відрізняючись філософськими узагальненнями, сатирично скеровані не лише на певні явища дійсності, але й на реальні події тогочасного суспільно-історичного та міжнародного життя. В його романі "Війна з саламандрами" (1936) читаємо: "Колись говорили про жовту, чорну або червону небезпеки; але все це були люди, а коли мова йде про людей, то ми спроможні так або інакше уявити собі, чого вони можуть бажати. Але коли ми не маємо навіть уяви про те, як і проти чого доведеться людству оборонятися, то принаймі одне повинно бути ясно для всіх: якщо на одному боці будуть саламандри, то на другому встане людство" [10, с.452].

З усіх свіфтівських країн Манов вибрав ту, яку Свіфт поряд з гуїгнгнмами, расою розумних коней, заселив стадами бридких єгу, і ці тварини, мабуть, – найсильніша пародія на все людство в світовій літературі.

Жоден сатирик для зображення вад сучасного йому суспільства не міг пройти повз свіфтівських єгу. Вони з'являться перед Діккенсом під час подорожі на пароплаві з Цінціннаті в Луїсвіль у вигляді пожадливих обивателів, які поспіхом, "подібно до єгу опорожнюють свою годівницю" ("Американські нотатки"). Єгу воскресають в створених фантазією Уеллса людях з острова Ремпол. Ціла низка варіацій об'єднує свіфтівських єгу з жахливими канібалами на картинах Ф.Гойї та чудовиськом Франкенштайном в романі Мері Шеллі. А ліниві та

дурнуваті пінгвіни А.Франса, саламандри К.Чапека або небачені істоти мавпячої породи "тропі" в філософському романі французького письменника Веркора – теж своєрідні різновиди єгу.

Зі своїми єгу Еміл Манов знайомить читача в шостому розділі роману. Це – жителі Західної резервації. Досі про них було відомо тільки те, що вони беруть свій початок від однієї англійської пари, яка колись давно і невідомо як опинилася на цій землі. Тепер автор показує їх близько і у повній "красі". Як зоолог Цено Драгоєв не вважає фізіологію потаємним боком життя, що мотивує вживання ним часом грубих, а інколи й неприємних фізіологічних подробиць. Цим самим Манов ще раз нагадує думку Свіфта про те, що духовна велич людини нерозривно пов'язана з тілесним, а це останнє необов'язково є вишуканим.

Коли Цено побачив єгу, в нього перехопило подих. Він згадав, як декілька разів їх з Ліною приймали за представників цієї жахливої пародії на людину, і відчув на спині мороз. "Страшна підозра, а може, й прозріння, змусило мене уважніше вдивитися в тварин і, чесно кажучи, я був дуже засмучений" [9, с.277]. З убивчою грунтовністю показана фізіологічна спільність між єгу та людиною. Письменник прослідковує генетичний зв'язок між найскладнішими проявами психіки цивілізованої людини з елементарними інстинктами первісної людини. Ці тварини - хитрі, жорстокі, підлі та брудні істоти. Їдять вони всілякий непотріб, до якого б не доторкнулась інша тварина. Від них доноситься нестерпний сморід. Гіпнотичну дію на них має каміння з яскравим блиском. За нього вони б'ються, дряпаючи один одного довгими брудними нігтями, кусаються, рвуть один одного величезними іклами, підкрадаються та завдають ударів по потилиці, виражаючи свою лють ричанням та пронизливим завиванням. Інколи вони навіть забувають, за що б'ються і де їх вороги, і б'ють себе самі, рвуть на собі волосся та роздряпують шкіру.

Манов оперує різними символами влади, встановлюючи механізми їх взаємодії. Не забуваючи про фашизм, він спирається також на історію східних деспотій або на архаїчний побут не дуже віддалених від нас в часі маленьких африканських царств. Цим пояснюється вживання чотирьох різноетнічних антропонімів в іменуванні ватажка. У ватажка стада єгу за номером тридцять п'ять нуль два, який відрекомендувався як вождь Адольф Мванга Лопес Сауд, були свої "ближчі люди", самці та самки, які час від часу лизали п'яти та зад ватажка. Той, в свою чергу, давав по зубах як тим, хто йому набридав, так і тим, хто недостатньо старався. Що стосується самок, то вони щипали одна одну, смикали за волосся, і в той же час кожна з них намагалась доторкнутися до "вінценосця" рукою або стегном. Найдивовижнішим було те, що ці тварини володіли виразною староанглійською мовою. Взагалі вчинки єгу зі свити вождя не були вчинками тварин в прямому розумінні слова. Автор натякає на аналогії з життя сучасного йому суспільства і

проголошує осуд найгіршим проявам його діяльності – розбрату, лицемірству, боротьбі за владу та ін.

Людство, при всіх його здобутках розуму, вироджується – ця теза багато разів повторювалася в "Мандрах Гуллівера" і звучала грізним застереженням про те, до чого людство може дійти. Очевидно, що внутрішня та зовнішня подібність до єгу співвітчизників як Гуллівера та Свіфта з одного боку, так і Цено Драгоєва та Манова з іншого, унаочнює закінчення циклу цивілізації суспільства за умови, якщо найближчим часом не буде спроб зупинити його розпад. Проте за допомогою єгу уїбробці вирішили одну з своїх важливих проблем; в резервацію до єгу відправляють уїбробців, які були запідозрені в антиуїбробських замислах, де їх просто закидають нечистотами і вони задихаються. Такий спосіб екзекуції зручний та економічно вигідний державі. Єгу необхідні уїбробцям, "самим своїм існуванням вони доказують, що уїбробці не мають з ними нічого спільного" [9, с.280].

Гуїгнгнми Свіфта по-своєму вирішували проблему єгу: вони влаштували генеральну облаву і оточили все стадо; винищивши дорослих, гуїгнгнми забрали собі кожен по двоє малюків, помістили в хлів, приручили і навчили їх носити вантажі. А далі планувалася стерилізація молодих єгу, що дозволило б покласти кінець цілому племені протягом одного покоління. Це пророкувало найновіші методи впорядкування людської природи. Особисто Манову був добре відомий оснований на бездушному прагматизмі гітлерівський "новий порядок".

При розгляді "Подорожі до Уїбробії" звертає увагу той факт, що всі персонажі – це або алегорійні фігурки, або гротескні маски. Дійові особи виконують певну, чітко обмежену функцію. Їх мова та вчинки важливі не як такі, не для вираження характеру, а для ілюстрації певних сатиричних та утопічних положень. Гуллівер є теж чисто номінальним героєм. Це – звичайна нормальна людина. Його образ має сюжетоутворюючу роль, даючи можливість нанизувати на стрижень його мандрів сатиричні картини вигаданих держав і дивитися на них очима саме нормальної пересічної людини. Подібну ролю відіграє образ Цело. Це – також пересічна людина, нічим особливим не вирізняється, але, подібно до Гуллівера, він має здоровий глузд і освітлює Уїбробію теж з позиції нормальної людини, але людини, яка збагачена похмурим досвідом XX століття. Цено Драгоєву бракує цілісності, але автор і не ставив перед собою такого завдання. Характер головного героя змінюється відповідно до ідейно-художніх завдань кожного з розділів роману, відтінюються лише ті риси, які відповідають покладеним перед ним завданням.

Болгарський Гуллівер – відкривач істини, але зовсім необов'язково, щоб він правильно її тлумачив. Він самостійний перш за все в ролі оповідача; це сучасник Манова, який легко призвичаюється до фантастичних форм існування раніше невідомої країни, що описує її

зсередини. Цено Драгоєв – не підставна фігура, а соціально та до певної міри індивідуально визначений оповідач. Людина змінюється відповідно до обставин і розглядається через їх призму. Під впливом побаченого у Цено намічається шлях від наївно-критичного сприйняття незнайомого йому середовища в перших розділах твору до подальших роздумів та зіставлень, до пафосу, з яким розвінчується людство при описуванні резервації єгу. Читач, що йде слідом за ним, вживається у відкритий ним фантастичний світ і врешті впізнає також себе в найбільш відразливій істоті, відкритій мандрівником.

Але, крім ролі оповідача, у Цено є ще одна – роль учасника описуваних подій, героя комічного відкриття істини. З яким героїзмом Цено нагромаджує барикаду біля дверей спальні, щоб захистити свою дружину від надмірної уваги "третього" в сім'ї в другому розділі. Але, в той же час, в п'ятому розділі він легко погоджується на принизливих умовах "уїбробізуватися", тобто прийняти підданство Уїбробії, хоча і продовжує захищати честь Європи та людства. А в кінці роману проявляє мужність та винахідливість, і велетенський птах Рух переносить Цено, Ліну та капітана Лемюеля у збудованій ними скрині за межі в'язниці та Уїбробії взагалі. Тобто, Манов використовує тут спосіб, навіяний йому другою частиною "Мандрів Гуллівера", а також, безперечно, казками "Тисячі і однієї ночі". Велетенський птах Рух (Rokh) відомий багатьом східним легендам: іранським, арабським і т.п. (інколи під іншими назвами – Cyena, Anqa, Simorgh). Під назвою Сіморг він згадується в "Шахнаме", в повісті про Сіндбада-морехода з "Тисячі і однієї ночі", і з того часу набув величезної популярності. Окремі особливості "Тисячі і однієї ночі" (сюжети, мотиви, образи, стиль, особливості композиційної побудови) засвоювалися в різних європейських літературах. Відомим він був також середньовічним легендам про Олександра Македонського та Марко Поло. Отже, образ птаха Рух широко відомий як в близькосхідному, так і в європейському регіоні. Тому він не вимагав у Манова ніяких подальших пояснень.

Оскільки оповідь ведеться від першої особи, можна зробити припущення, що вустами Драгоєва передає свої думки сам автор роману. Проте, це не дає підстав ставити знак рівності між Цено Драгоєвим та Емілом Мановим.

Наслідування сюжету-еталона Свіфта легко вбачається в розвиткові сюжету роману. Манов теж користується прийомами одивлення, тобто представляє звичне, а тому й єдино можливе в незвичайному ракурсі. Таким прийомом користувалися й інші письменники XVIII століття. Якими можуть здатися європейські порядки людині іншої цивілізації – персові (Монтеск'є, "Персидські листи"), або людині, яка виросла серед природи (Вольтер, "Простодушний").

Мета прийому одивлення полягає в тому, що спочатку автор ніби змінює лінзи, через які його герой розглядає людей, а потім і просто

перевертає з ніг на голову, і розумні тварини керують здичавілими людьми. Подібне простежується і в Манова, в романі якого втілюється основний задум автора – переосмислити фігуру Гуллівера з морально-етичних позицій сучасного йому суспільства, відобразити ті зміни, які мали місце в світосприйнятті та моралі людини за більш ніж двохсотлітній період розвитку цивілізації. Свіфт свого часу вже дійшов висновку, що "життя – це не фарс, а блазнівська трагедія, тобто найгірший з видів творчості" [12, с.55].

Гірка іронія Манова, щоправда пом'якшена гумором та насмішкуватим ставленням до особи героя, відрізняється від зневажливої іронії Свіфта, але й вона не менш гостра. В індустріальному та аграрному відношенні уїбробці випередили людство приблизно на сторіччя. Головним показником цього є одержання нейтринної енергії. Вони дуже люблять, цінують природу та її красоти. Але при цьому вони "освоїли" та перемогли її цілком. Про це говорить відсутність будь-яких диких тварин та птахів у населеній частині країни. В ріки та озера викидаються промислові відходи, щоб надати воді "сучасного" відтінку. Відповідно змінені і назви річок. Діамантова дістала назву Кемікл рівер (Хімічна річка – М.Н.), а Синя – Екскремент рівер. З цих причин річки вже не "забруднюються" рибою. Піклуючись про повітря, уїбробці використовують пульверизатори для розповсюдження диму, пилу та нейтринних відходів, так як це "підвищує" якість атмосфери до рівня прогресу в цілому. А далі – дуже просте саркастичне пояснення: яким чином вони могли хоча б частково регулювати демографічний вибух, якщо б не було інфарктів, лейкемії, ідіотизму та інших "корисних" захворювань ?

Уїбробія – це віце-губернаторство, а її верховні правителі – три віце-губернатори (віце- по відношенню до Уїнініма однокопитного). Автор показує нам державу, керовану тріумвіратом ідіотів, у котрих з нагрудних кишень на манер хусточок виглядають ліліпути-радники. Це ті ж самі ліліпути, з якими читач познайомився у творі Свіфта. Навіть імена Манов залишив незмінними – Рельдресель, Флімнап, Болголам. Як пояснюють віце-губернатори, їх ліліпути є представниками древньої раси, що існувала задовго до уїбробців. Вони не ростуть, не зменшуються і, якщо у них насильницьким шляхом не відібрати життя, не помирають. Не беручи до уваги натяків на імена, мова йде про незмінність способів досягнення вищих щаблів влади за рахунок людської гідності – необхідно лише добре володіти мистецтвом акробатики. Спритність та стрибки є не лише придворними чеснотами, але й необхідними ознаками відмінності політиків нової формації. Це говорить не тільки про пігмейську чванливість сильних світу цього, але й про принцип державної величі, що розчавлює під собою людину.

В Уїбробії не можна ставити запитань. Філософ Шпік, приятель та гід героя Манова, пояснює: "Наше головне завдання полягає в тому, щоб

попереджувати зайві запитання і таким чином допомагати інтелектуальному підйому нації... Наша філософія доволі гнучка і завдяки цьому непоборна" [9, с.221]. Самою художньою логікою, а може й свідомо, автор об'єктивно висміює негативні риси комунізму. В цій країні філософія залежить від посівів. В урожайний рік проповідується матеріалізм, а в неурожайний – ідеалізм, стоїцизм і тому подібне, – вибір великий, на всі випадки можна що-небудь підібрати.

Пишучи про уїбробське культурно-освітнє життя, Манов, безсумнівно, спрямовує увагу читача на Китай. Це місце є очевидним натяком, сатиричним віддзеркаленням дійсності маоїстського Китаю. Автор пише: "Культура уїбробців формується не стільки дітьми, скільки солдатами під час польових навчань та фермерами, котрі займаються творчістю в перерві між обкопуванням кукурудзи та зрошенням рису. Уїбробські діячі мистецтв разом з професорами та академіками вчаться в них" [9, с.237].

Цікавим є те, що розумні коні Свіфта взагалі обходяться без писемності. Гуллівер в захваті від кінської ідилії. Разом з тим перед ним відкривається світ, де не знають ні кохання, ні суму, де розміри потомства прискіпливо регулюються, а на загальних зборах обговорюються лише два питання – забезпеченість їжею та розмноження. І далі оповідач повідомляє, що слово гуїгнгнм за своєю етимологією означає довершеність природи.

В бібліотеці Уїбробії виведені золотом написи пояснюють різницю між книгою і туалетним папером і радять: "Не плюйте в книги, крім як в книги класиків" [9, с.238]. Там є книги, які корисні, навіть якщо їх не читати, достатньо подихати повітрям біля них. Вони написані на мові блефуску, зовсім нікому не відомій, і читаються такі книги під мікроскопом. Оповідач називає цю літературу ліліпутською. Є також і велетенські книги, які можна підняти лише за допомогою спеціальних підйомників. А настільною книгою кожного істинного уїбробця є жовто-зелена книга з думками та порадами їх древнього короля Джорджа Франсуа Олександра Чжао Вільгельма Мухаммеда ібн-Сауда Мванго Чіпполіні де Тореросa XXXI. (Тут Манов знову прозоро натякає на комунізм взагалі, зокрема, на Китай, а також на книжечку-цитатник китайського вождя Мао). Кожен уїбробець читає що-небудь з цієї книжки три рази не день перед їжею. Однією з мудрих порад є така: "Якщо тобі хочеться чухатися, почухайся, і все мине. Якщо ні, то звернись до поліції" [9, с. 214]. Адже відомо, що народи все ще існують на світі лише завдяки тому, що керуються на кожному кроці настановами своїх великих мужів.

Законодавство спрощене: судять не вбивць, а тих, хто був ними вбитий. Крадіжок давно нема, тому що закон про них вкрадений. Правосуддя чиниться навпаки. Досить лише однієї цитати з уїбробської Конституції, щоб зрозуміти, на якому рівні тут свобода думки: "Кожна

думка, що виражена усно, письмово, посередництвом жестів, іржання, фиркання, рухів тілом, або якимось іншим чином, є злочином проти свободи думки і карається" [9, с.251]. Таким чином, помітним є закріплений Конституцією статус влади, що є незмінною, а боротьба за владу між Лігою задньокопитних та Лігою передньокопитних є такою ж непринциповою, як змагання за пріоритет у моді.

Висміюючи форми партійної боротьби в Англії XVII-XVIII століть, Свіфт змальовує дві ворогуючі партії в імперії ліліпутів – Тремексенів та Слемексенів, які відрізнялися високими та низькими підборами. Цим самим тут відображено реальний факт: за часів Єлизавети у аристократів була мода на взуття з широкими носками, пуритани ж принципово стали носити гостроносе взуття. Показовим є й те, що свої прізвиська вони дістали від назви зачіски. Аристократи носили довгі закучерявлені локони (love-locks). На противагу їм пуритани коротко стригли волосся в кружок, за що й одержали в 1641 році прізвисько "круглоголових" (roundheads). Згадаймо також гостру полеміку з приводу того, з якого боку треба розбивати варене яйце.

До історії в Уїбробії ставляться як до чогось міфічного, і це дає змогу трактувати історію відповідно до смаку правителів та вимог дня. Недаремно Манов вустами свого героя Цено порівнює цю країну з хунтою, "... так як всі хунти світу давно поводяться так само і в цьому відношенні різниця між ними та Уїбробією чисто формальна" [9, с. 252].

Цікавим для порівняння видається інше визначення історії. "Історії не існує – є лише белетристика різного ступеню достовірності", – говорить Гор Відал вустами свого героя барона Якобі. А зрозуміти минуле він рекомендує за допомогою Данте, Шекспіра та інших письменників, історія яких не завжди точна, проте характери завжди правдиві [3, с.115].

На основі традиційного сюжетного матеріалу сформований автором і специфічний хронотоп роману. Уїбробці навіть не чули про Грінвічський меридіан. Їх материк (до речі, під тією ж назвою, що й країна) знаходиться по обидва боки Уїбробського меридіану, а останній ділить на дві рівні частини сам материк. На його території є ще одна країна – Бробдінгуйя. Але нічого подібного не було на європейських географічних картах. Очевидно, на думку автора, Уїбробія була величиною, яка визначалася сама по собі, не співвідносячись з іншими величинами.

Таємницю цієї країни автор відкриває в одинадцятому розділі вустами двохсотп'ятдесятирічного капітана Лемюеля (Гуллівера). Виявляється, що цей острів – плаваючий материк. Клімат є постійним, оскільки у них є материкова кліматична установка. Плаваючий материк якимось чином зібрав не своїй території ліліпутів, бробдінгнежців, глаббдобрібців та інші народи і, таким чином, відбулося змішування рас. Неймовірно, але першими почали це робити прекрасні та

доброчинні уїнініми, головну роль в цьому виконували ненаситні кобилиці-уїнінімки. Лише ліліпути через свої розміри не брали участі в процесі змішування. Більшість з них загинуло в натовпі, лише деяким пощастило заховатися в мишачих норах; пізніше звідти їх дістали уїбробські правителі, яким потрібні були радники. В своєму початковому вигляді залишилася також одна група уїнінімів. Але від гігантів-бробдінгнежців не залишилося й сліду. Незважаючи на це, жителі називали себе уїбробцями від уї(нінім) та броб(дінгнег), щоб виглядати нащадками коней та велетнів.

Проте географія Уїбробії, з якою познайомив болгарського зоолога містер Шпік, призначена для масового вжитку, а доброму політикові притримуватися її було б смішно. Під час візиту до Резиденції Летючого острова віце-губернатори довірливо повідомляють авторові, що "вони вже сидять шістсот років на своєму острові, і, Уїнім дасть, посидять ще. Зі всієї географії та космології це єдина реальність, за яку вони тримаються... І як тримаються !"

Уїбробія не бажає бути відкритою людству. Принцип "ніяких контактів" був у них традиційним, і початок цій традиції був покладений одним європейцем ще два з половиною століття тому (тепер ми знаємо, що йдеться про Гуллівера). Цей капітан розповсюдив такі відомості про Європу та людство, що з тих пір кожному уїбробцю не приходить до голови побажати контактів. Манов знов прозоро натякає на Китай, Велику Китайську стіну. Хіба ж не таку саму роль відігравала в Європі Берлінська стіна? Спадає на думку й більш узагальнений термін У.Черчілля – "залізна завіса". Хіба світ вже забув, що він був поділений на два непримиренні антагоністичні табори? А такі терміни як "мерзенне обличчя капіталізму", "полювання на відьом", "холодна війна"?

Стиль "Подорожі до Уїбробії" нагадує стиль "Мандрів Гуллівера". Але тут йдеться не про вплив у звичайному і найпоширенішому сенсі цього слова, а про свідоме прагнення використати зразок як модель для створення нової модифікації твору. Звідси – особливий характер як аналогій, так і різниці між зразком та варіантами його перевтілення. Точне датування подій, увага до подробиць, спосіб оповіді (від першої особи) безперечно йдуть від "Мандрів Гуллівера". Чисельні відомості з зоології та інших галузей знання, розподіл роману на дванадцять розділів з коротким описом того, про що йтиметься, на початку кожного з них, введення в художню тканину твору посилань на ім'я героя Свіфта, а також деякі власні імена, оптимістична атмосфера роману також примушують згадати стиль твору Свіфта. Взагалі мова повинна йти про такі форми впливу, які позначаються поняттям ремінісценції та творчого імпульсу.

Текстуально читач зорієнтовується на Свіфта за допомогою чисельних опосередкованих згадувань "одного англійського капітана".

Крім того, автор роману робить прямі вказівки на ім'я героя великого Декана. В п'ятому розділі під час візиту до Грейтполісмена * Лаггнегту містера Рольфа останній знайомить Цено з картотекою біографічних даних про всіх народжених та ще не народжених жителів області. Оповідачеві представлена стара фотографія з написом на староанглійській мові: "Лемюель, англієць, за його твердженням, капітан торгового флоту Її Величності. Прибув вдруге і востаннє до Уїбробії в 1716 році. Вирок від 30 січня 1745 року. Справа закінчена". У восьмому розділі автор присутній на дивному сеансі в Уїбробській академії наук, де зустрічається з тінями видатних та прославлених державотворців, починаючи з XIV століття до н.е. і закінчуючи Муссоліні, Гітлером та іншими тінями тих людей, "хто робить честь людству та до деякої міри виправдовує його існування" [9, с.312]. Тінь Свіфта, зокрема, встановлює, що вже два з половиною сторіччя критика та всі благопристойні люди Англії безперервно його сварять та картають, не шкодуючи епітетів – "божевільний", "мізантроп", "опоганювач батьківщини" та інших. Тіні Рабле, Вольтера та Гоголя погодились, що це найбільша честь, на яку сатирик може надіятись, і потиснули йому руку.

Прийом часового перенесення із теперішнього в історичне позаособистісне минуле є досить традиційним у світовій літературі. Зміст таких творів не в зображенні власне історії, а в зіставленні минулого та сучасного, щоб на відомому історичному і літературному матеріалі ставити важливі для даного народу або навіть людськості загальнозначимі актуальні проблеми. Не вдаючись до детального розгляду еволюції цього прийому, доцільно відмітити з цього приводу історико-фантастичні повісті Святоплука Чеха "Нова епохальна подорож пана Броучека цього разу в XV сторіччя" (1888) і Марка Твена "Янкі з Коннектікута при дворі короля Артура" (1889), де автори досягли не тільки проблемного, а й сюжетного зіставлення сучасності з минувшиною [6, с.44].

В десятому та одинадцятому розділах під час перебування в "Енсестрел стейбл" * автор безпосередньо знайомиться з "сином" філософа та декана собору святого Патріка в Дубліні. А в кінці роману, під час сцени прощання, Манов зриває останню маску з алегорійного образу старого капітана і повідомляє читачеві, що це – не хто інший, як Лемюель... Гуллівер з Ноттінгемширу.

Роман Еміла Манова поєднує в собі дві форми рецепції "Мандрів Гуллівера": використовується ТСМ та дописується історія самого Гуллівера. Читач свіфтівського твору, напр., не знав деяких подробиць щодо зовнішнього вигляду короля Ліліпутії – капітан Лемюель не розповів про це своїм читачам, щоб вони, бува, не подумали чогось

* Great policeman - великий поліцейський (англ.)
* stable - конюшня (англ.)

про свого короля. З тієї ж причини він відмовився від детальнішого опису своїх зусиль при гасінні пожежі в королівських покоях. Хоробрий капітан не згадав і про те, що великанша-дружина того фермера, який знайшов його на своєму полі, першою намагалася з ним переспати, але йому вдалося проповзти між її пальцями та заховатися у старому черевикові до приходу її чоловіка. Взагалі, Гуллівер мав великий успіх у представниць "велетенської" слабкої статі. Він не міг написати й про те, як одного разу чоловік фрейліни трохи не впіймав їх "на гарячому", і вона в гарячці заховала Лемюєля собі у... вухо, а потім ледве витягла звідти. Манов дописує також деякі випадки, що сталися з Гуллівером у країні уїнінімів. "Наприклад, при зустрічі з першим уїнінімом капітан сплутав його із звичайним конем і спробував сісти на нього верхи. Але уїнінім брикнув, і капітан Лемюель, впавши на каміння, сильно поранився. Це він приховав через патріотичне почуття: боявся кинути тінь на здатність англійців до їзди верхи" [9, с.381].

"Мандри", "подорож" є виразними метафорами поняття "життя". Еміл Манов прощається зі своїми героями, розводить їх по різні боки Ламаншу, але вони залишаються сповненими надії. Незважаючи на сувору реальність, автор залишає своїм краянам та Гуллівeрові шанс, як і всьому людству в цілому. Все залежить від того, чи зможе людство знайти врешті необхідний йому правильний шлях розвитку.

1. *Аникст А.* Примечания // Свифт Дж. "Путешествия Гулливера". - М., 1976.
2. *Веркор.* Люди или животные. – К., 1989.
3. *Видал Г.* 1876 // ИЛ, 1986. - № 5.
4. *Волков А.Р.* К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. - М.; 1973. - С. 303-314.
5. *Волков А.Р.* Переробка як особливий вид міжлітературної взаємодії // Радянське літературознавство, 1984. - № 6. - С. 13-24.
6. *Волков А.Р.* Часове перенесення із теперішнього в минуле // Поетика. – К., 1992. - С. 42-57.
7. История английской литературы. – Т.1, вып.2. – М.-Л., 1945.
8. *Лебедев А.Е.* "Путешествия Гулливера" Джонатана Свифта // Лит. связи и проблема взаимовлияния. – Горький, 1978. - С. 125-135.
9. *Манов Э.* Избранное. – М., 1982.
10. *Чапек К.* Вибрані твори. - Ужгород. - 1951.
11. *Davis, H.* Jonathan Swift. Essays on his Satire. N.Y., 1964.
12. *Swift J.* Modern Judgements, ed. By A. Norman Jeffares.
13. *Swift J.* Gulliwer's Travels. Signet Classic, USA, 1995.
14. The Correspondence of J. Swift, vol. III.

Стаття надійшла до редколегії 16.10.98

Summary

Emil Manov is the famous modern Bulgarian writer. Using the plot and some techniques of the great English satirist Jonathan Swift, he created his own original work "A Travel to Uibrobia", in which he showed in a grotesque and fantastic manner the life of society under dictatorial regimes of the XX century and ridiculous forms of "cultural revolution" in China in particular. His novel raises a lot of universal human problems.

To trace the transformation of Gulliver's plot on the basis of E. Manov's novel is the main objective of the given article.

© М.І. Нагірний, 1998.

Н.О. Лихоманова
Чернівецький університет

ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ ПРО ОРФЕЯ У РОМАНІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА "ПЕРВЕРЗІЯ"

Тлумачення традиційної міфопоетичної системи, зокрема, у постмодерністському романі, може відбуватися за двома схемами: міф вживається як метафора або інтерпретується. У першому випадку міф є символом, що підкреслює сюжетно-образну умовність і має характер алюзії, знаку чи авторської вказівки. Закономірно, що внаслідок синхронної зміни історичних епох видозмінюються й типи існуючих культурограм в інші. Видозмінюється своєрідний "досвід" простору – "досвід взаємозв'язку між мовою та простором" [3, с.156]. Міф реалізується як "слід" до першоджерела, як відсилка до набутого досвіду, значення якого внаслідок "опросторювання" (термін Ж.Дерріда) часового проміжку дещо викривлено, й існує поза будь-якими тлумаченнями лише як знак. Отож можна говорити про реалізацію міфу як просторової метафори в контексті постмодерністського письма.

Таке використання міфу досить вживане, але поширеною є друга схема, коли міфологічні сюжети та образи інтерпретуються. Це пов'язано із самою структурою постмодерністського тексту, який найчастіше реалізується за моделлю "письмо-читання", коли в процесі авторських тлумачень головна реалія міфу — знаковість — втрачається в безкінечній кількості значень, що блукають та губляться в лабіринті текстової безмежності розігрувань міфолограмних означуваних та означаючих. При цьому, постархетипна свідомість, що так культивується постмодерністськими авторами, перебуває в залежності від законів ігрової реальності в системі захоплюючого естетичного руйнування, змішування, зміщення та заміщення усталених культурологічних моделей, не маючи на меті встановити істинність тих чи інших її положень. Натомість виникає загальна настанова на виявлення хиткості та мінливості будь-якої істини, адже будь-яка істина вигадана і будь-яка вигадка слугує за істину.

Філософ М.К.Мамардашвілі порівнював існування будь-якого поля тексту, що зумовлений заздалегідь існуючим полем його інтерпретацій, із станом розп'ятого на власному образі Ісуса Христа. Подібно постмодерністська традиція, виходячи з положення "немає нічого поза текстом" [3, с.154], стверджує безмежність тексту та, як наслідок, безмежність інтерпретацій.

Власне саме актом створення нового тексту автор одночасно реалізує

себе як відтворювача (інтерпретатора) безмежної кількості вже раніше існуючих текстів, що або безпосередньо тлумачаться, трансформуються його свідомістю, мовою, письмом, або впізнаються, внаслідок застосування інтертекстуальних засобів: алюзій, ремінісценцій, цитат, просторових метафор і т.ін.

Особливо вживаним інструментарієм постмодерністського тлумачення є деконструкція, яка, як і будь-яка інтерпретація, є одиничною у своєму контексті, і, фокусуючись лише на певних контекстових складниках зовнішньо- та внутрішньотекстової обумовленості твору, не потребує повтору і не потребує роз'яснення.

Звернення до язичницької символіки, світової міфосистеми буття, широковідомих міфічних сюжетів та образів пояснюється насамперед прагненням до розкриття процесу трансформації міфометафори у культуроцентризмі цивілізації. Недовірливо ставлячись до культурологічних надбань, розтинаючи новітні міфограми масмедіяльного сприйняття, постмодерністська тенденція анатомує людську свідомість, виймаючи назовні її підсвідомі міфологічні картини сприйняття, занурює людину у єдину вічну реальність, роблячи її головним об'єктом "гри в міфології". В результаті, постмодерністський роман певним чином "розвінчує" міф, граючи в нього та імітуючи його, прочитуючи архаїчні символи та відомі сюжети і образи в системі власної міфотворчості.

Так, одним із часто маніпульованих сюжетів є міф про Орфея, повсякчасне звернення до якого у літературно-мистецькій традиції пояснюється його особливою семантичною потенційністю. В дечому він також семантично відтворює і загальні філософсько-естетичні настанови постмодернізму, окрім цього своєрідно і різноманітно піддається тлумаченню не лише фабульна сторона міфу, але і головний його образ — дивовижно обдарований співець Орфей. Напр., в одному із епізодів роману Крістофа Рансмайра "Останній світ", який у цілому створений як певна "опросторювана" трансформація міфічних сюжетів та образів, запозичених з Овідієвих "Метаморфоз", зображується як один із героїв — карлик Кипарис — демонструє фільм, сюжетна лінія якого відтворює загибель Орфея, що помирає від побоїв зненависнівших менад, які, закидавши співця камінням, шматують та терзають його тіло. Подібним чином, деміфологізуючи культуру, постмодернізм бавиться з її розчленованими останками — розставляючи та змішуючи, тонуючи та співставляючи, забавляючись колажуванням та монтажуванням, втішаючись та спокушаючись і дещо перебільшуючи значення та розміри власного потягу до танатосу, водночас забуваючи про заборону Геліосом споглядання кісток Орфея. Саме тому, говорячи про фрагментарність, афористичність, роздробленість та колажність постмодерністського письма, метафорично використовують міфологічний сюжет критики

постструктуралізму І.Гассан у праці "Розчленування Орфея" та М.Бланшо у збірнику статей "Погляд Орфея".

Але в постмодерністській інтерпретації саме "мученицької" смерті Орфея все ж таки не відбувається. На відміну від сталої традиції (напр., у Есхіла, Евріпіда, П.Б.Шеллі, Т.Уїльямса, чи авангардиста Ж.Кокто), у постмодерністському романі нівелюється звичне співчуття до трагедії героя. Натомість виникає певна гносеологічна зверхність щодо літературної сюжетно-образної системи. Постмодерністський автор не співпереживає героєві, а "розчленовує" його. Постструктуралізований Орфей знаходиться в постійному очікуванні нових текстуальних блукань. Так, у згаданому романі Крістофа Рансмайра кіносеанс, що демонструє смерть співця, переривається, "щойно на стіні з'явилися перші кадри — жертва саме втікала крізь діброву" [5, с.63]. У "Волхві" Дж.Фаулза головний герой після численних знущань, перешкод та розігрувань щасливо повертається в Англію. Герой "Перверзії" Ю.Андруховича Стах Перфецький досить вдало закінчує життя самогубством, стрибнувши в води венеційських каналів (чи, на думку автора роману, з постмодерністською легковажністю містифікує читача, зникаючи, щоб "зійти з поїзда на невідомій станції і щохвилини вигадувати для себе можливості нового початку" [1, с.317].

Перебуваючи у індивідуальному синтезуванні та аналізуванні культури та історії, читач постмодерністського роману губиться в розмаїтті власних та внутрішньотекстуальних тлумачень, подібно до героя роману Джона Фаулза "Волхв" Ніколаса Ерфе, який протягом власної метафоричної культурологічної подорожі, розгадуючи таємниці, блукаючи в лабіринтах безкінечної гри, співставляючи її колізії та героїв із відомими літературними та міфологічними образами і сюжетами, бачить себе вигнаним Адамом, супутником Одісея, шекспірівськими Гамлетом, Фердінандом, Яго, Мальволіо та, нарешті, звичайним "цапом відпусти". Головний герой асоціює свої муки із Танталовими, свої пошуки в лабіринті культурних алюзій із Тесеєвими: "я в черговий раз відчув себе героєм легенди, сенс якої не осягнути, але при цьому осягнути сенс – означає виправдати міф" [6, с.420].

Блукаючи у лабіринтах ігр та імітацій, Ніколас нарешті знаходить свою ролю, розуміючи, що він і є Орфей, який спускається в Тартар за Еврідікою, якою є, в свою чергу, одна з героїнь роману,що слухняно, мов тінь Еврідіки, виконує накази царя Гадеса — Кончиса.

"Там правив цар Гадес (Кончис), цариця Персефона, носійка руйнування (Лілея)... Був у Тартарі і вищий суддя — Мінос (бородатий головуючий?), та, звичайно, Анубіс — Цербер, чорний пес із трьома головами (три обличчя?). Саме в Тартар спустилась Еврідіка, розлучена з Орфеєм" [6, с.654-655] — інтерпретує події герой роману, який, намагаючись діяти за сюжетними канонами певного міфу, щоразу потрапляє у фабульні перипетії іншого.

Дещо інакше трансформується образ давньогрецького міфічного співця у романі Андруховича "Перверзія". Його герой, хоч і славетний тим, що "всього імен його було сорок і жодне з них не було справжнім" [1, с.157], але не перебуває в пошуках своєї власної ролі, позаяк він і є сучасним Орфеєм з усіма необхідними ознаками цього образу. Його неперевершене музичне обдарування викликає захоплення та здивування оточуючих. Окрім цього, у відповідності з сюжетними колізіями міфічної оповіді, у романі трансформується також образ померлої Еврідіки, яка і після смерті назавжди залишилась у серці головного героя та на зображенні у його медальоні.

Сучасний Орфей — інтелектуал і поет, підсвідомості якого не дають спокою язичницькі, християнські та історичні образи, що гукають та промовляють до нього із вирію культури. Він живе у сучасному світі, але зумовлена приналежність до міфу примушує його діяти за законами міфічної реальності. Лише випадково опинившись на виставі у Венеції, він дістає змогу виконати свою ролю, а не жити нею, зіграти самого себе, увійшовши "у дійсність... опери, як до себе додому" [1, с.193], адже сюжет "опери buffa у формі pasticio" під назвою "Орфей у Венеції" грунтується саме на тих подіях, що сталися з Перфецьким.

Одним із небагатьох обов'язкових складників, що загальноорганізує композиційний, концептуальний та сюжетний рівні постмодерністського тексту як літературного явища, є наскрізна культурологічна метафора книги (іноді, або й поряд із нею, і метофора саду). В руслі традиції будує свій роман і Андрухович. Адже саме символ "книги" найбільш адекватно виражає поліфонійну багаторівневість культури взагалі та ілюструє модель діахронічних відносин індивіда та історії.

Досить часто сюжетна лінія постмодерністського твору побудована на основі детективної інтриги. Як правило, головний герой знаходиться в пошуках певної книги, або в процесі проведення розслідування, предметом пошуку якого і виявляється книга (наприклад, у романі У.Еко "Ім'я троянди"). Власне, перебуваючи в ситуації пошуку "слова", герой приходить до власного інтуітивного відтворенння культурологічних моделей та світових есхатологічних уявлень (вдалим прикладом цього є роман К.Рансмайра "Останній світ").

Подібним чином розкривається і символ "саду", який набув свого повноцінного значення ще в період існування Римської імперії. Так, Овідій у "Метаморфозах" пише, що "природа наслідує мистецтво", а не навпаки. Замкнений, упорядкований простір знакової системи саду, вмотивованість кожної його деталі, природня вивіреність кольорів відтворює завершений мікрокосмос книги як Книги Буття. Доречно пригадати і оповідання Х.Л.Борхеса "Сад стежок, що розходяться", в якому представлена інтелектуальна метафора саду-книги, саду-бібліотеки. Зрозуміло, чому сюжетноорганізуюча подорож по Венеції головного героя "Перверзії" також закінчується подібною мандрівкою.

Блукаючи у фабульних лабіринтах венеційських вулиць, прозрінь, споглядань, алюзій, карнавалів, культур, "Стах Перфецький опинився у книзі, ні, у Книзі, в її саду, серед кущів і квіття старих дереворитів, серед птахів і бджіл грецького письма, серед мови койне, серед захоплюючих історій, серед запахів — старого паперу, вина, шрифтів, акварелей, золотих тиснень. Сад був задушливим і тьмяним, а трава в ньому сягала Стахові до пояса й вище, і всюди сичали змії.

Він уже майже наздогнав Її — бо був певен, що то Вона, хоч і бачив лише зі спини, — він біг за Нею вже давно, та все не міг наздогнати, трава дедалі вищала, сичання — голоснішало, пахло плодами всіх дерев, зображених на сторінці, отже, він таки наздогнав її, щоб тільки спитати, та не дізнатися, щоб тільки глянути, та не побачити, щоб тільки руку простягнути, та не торкнутися..." [1, с.273].

Мотив проходження крізь лабіринт (спускання у підземелля, печеру, тунель і т.д.) – власне символ сходження в потойбічний світ — є наскрізним мотивом у постмодерністських творах (Х.Л.Борхес, У.Еко та ін.) із обов'язковими наявними елементами пошуку, віддзеркалення та відлунювання. Іронізуючи, Стах Перфецький (він же Орфей) алегорично представляє сучасний культурологічний лабіринт: "...вона зачахла по підземеллях. Андеграунд не для кожного. Бувають люди, що платять за нього життям" [1, с. 291], розповідаючи про смерть своєї коханої (що у романі безсумнівно виконує роль мовчазної тінеподібної Еврідіки). "Хоч я думаю, що тут не обійшлося без змії...". — алюзивно вказує далі на міфічний сюжет автор.

Розповідаючи про своє минуле, головний герой згадує прогулянки "дощовим лісом, вірші, вино", танці "під губну гармоніку і дримбу", незвичайні імена вигаданих дітей (зокрема, хлопчика із "таким довгим іменем Живіть — У — Злагоді — Та — Достатку"). Очевидно, що у минулому ранній Орфей Перфецького був хіппі — "Нас часто затримувала міліція, або дружинники. Їм не подобалося, що ми цілуємося в парку. Або просто лежимо одне біля одного на траві, просто лежимо. Тому ми завжди носили при собі паспорт і шлюбне свідоцтво. Що ми чоловік і жінка" [1, с. 290].

Щоправда, в романі образ міфічного співця дещо трансформований. Замість кефари в руках у сучасного Орфея гобой. "Перше, що я завжди роблю, опинившись у незнайомому досі приміщенні, — каже він, — це шукаю музичний інструмент. Я люблю фортеп'яно, гітару, віолончель, акордеон, маракаси, флейту, я люблю ще безліч музичних інструментів" [1,с.24]. Подібно до героя відомого міфу, Стах Перфецький пробирається у фамільну гробницю повз охоронця (як і міфічний Орфей до Тартару повз підземного пса Цербера).

Звичайно ж, батько та мати коханої — це володарі потойбічного світу — Аід та Персефона, що охороняють сон мертвих. "Решту вересня я щодня приходив до неї. Під виглядом гробаря. Знаєш, як

відкриваються старі гробниці? Я навчився це робити. Я розламав віко її труни. Я цілував її і розмовляв з нею вголос. Потім я приносив до неї гобой, вона чомусь любила його найбільше... Мені здавалось, що вона починає рухати головою. Здається, я божеволів, але це приносило мені віру. Потім якесь падло заклало мене — вочевидь, почувши одного разу з гробниці звук гобоя, вирішили про це доповісти її старому ... за кілька день він виставив навколо гробниці озброєну варту, а потім назавжди замурував її" [1, с. 293-294].

Досить імовірно, що Орфей був реальною особою — співцем та музикантом, який володів надзвичайним музичним обдаруванням, а отже й таємницями природньої гармонії, таланту якого скорялися не лише люди, але й боги та природа. Проповідник вишуканості, який володів такою магічною силою, що грою на музичному інструменті міг зрушувати з місця скали, вгамовувати бурі, зачаровувати ріки та диких звірів, примушувати ліси рухатися слідом за ним, немов із божественою силою проникав у сутність речей та робив їх гармонійними і керованими.

Тому імовірно припустити, що Орфей немов би символізував предтечу християнського доброго пастира. До того ж, прямою паралеллю із християнською символікою є мученицька смерть міфічного героя, яку він приймає за свої вірування. Цілком зрозуміло, що ці характеристики Орфея дали змогу ранньохристиянській церкві тлумачити його образ як міфопоетичний прототип Ісуса Христа. Причому культивування постаті Орфея було своєрідним засобом протистояння діонісійському культові. Від дикого, язичницького ритуалу, що символізував фізичне начало людини, низьку емоційну природу особи, релігійне культивування перейшло до духовного начала, визначивши об'єктом поклоніння образ Орфея, що тлумачився як своєрідний предтеча християнства. Але між культивуванням Орфея та Христа була одна особливо важлива розбіжність. На думку американського дослідника Дж.Л.Гендерсона, "орфічні таїнства не давали згаснути минулим діонісійським віруванням. Духовний імпульс виникав при цьому від напівбога, який втілює найбільш важливу якість релігії, що є породженням культури землеробства. Цією якістю, яка успадкована із звичної раніше структури сприйняття богів плодовитості, що з'являються лище на один сезон польових робіт, була циклічність — вічно повторюючийся цикл народження, росту, дозрівання та падіння. Християнство... нівелювало містерії. Христа породила патріархальна, кочова, пасторальна релігія, пророки якої являли Месію істотою абсолютно божественого походження. Син Людський, хоч і народжений від діви на землі, вів свій початок з небес..." [7, с.141].

Прослідкуємо як аналогічно реалізується цей аспект у розгортанні образу Перфецького (позначеного чи непозначеного іменем Орфея) в Андруховича. Адже його Орфей також "нагадує Діоніса, але звернений

до Христа" [7, с.143], що неодноразово демонструється в "Перверзії". Як добрий пастир та миротворець, Орфей урівноважує діонісійство та християнство, бо і Діоніс, і Христос виконують подібні ролі: в одному випадку ритуал пов'язаний із циклічністю земного світу — природнього, у другому — із небесами і має есхатологічний характер. Діонісійство та християнство несуть яскраво протиставлені ознаки земного — небесного, тобто бінарної опозиції верх — низ, яка у постструктуралістській традиції набула більш актуалізованого, теоретично обгрунтованого значення.

Подібну функцію урівноваження виконує і Стах Перфецький, позаяк головний герой роману не лише демонструє вираження окремих ознак діонісійства, орфейства і християнства, але і пародійно поєднує їх у собі.

Образ риби — наскрізний у дискурсі роману — є також своєрідним знаком рівноваги: символом зв'язку між небом та землею. До того ж, за висновками дослідників християнської релігії, риба є "примітивним християнським символом на основі анаграми, отриманої з імені риби: "іхтіс", початкові літери якої розшифровувались як Ісус Христос Син Божий Спаситель" [4, с.444]. Так, автор роману характеризує Перфецького як "великого майстра риб'ячих вислизань зі всього, навіть із власної шкури" [1, с.316]; він отримує в подарунок перстень у вигляді риби, "що замикає саму себе кільцем"; "риба хоче плавати", — каже Станіслав, зникаючи у водах венеційських каналів. Все це лише деякі з моментів використання образу "риби", який в даному контексті може уособлювати у постаті Перфецького християнське начало.

Необхідно відзначити, що цей символ є досить вживаним, оскільки, пародіюючи сталу літературну традицію "рибальства" (реалізовану у творах Р.Мелвіла, Е.Гемінгвея, Х.Кортасара та ін.), постмодернізм виявляє та актуалізує первинний зміст цього архетипного явища. Зокрема, пригадаємо епізод, що відтворює момент вбивства риби (чи алегоричного вбивства Перфецького?), полювання на риб (чи на самого Перфецького?) іхтіолога Різенбокка, що сприймається як продовження теми полювання на Чорну Рибу із постмодерністського роману Володимира Єшкілєва та Олега Гуцуляка "Адепт" та культурологічного коментаря того ж Володимира Єшкілєва "Делоський нирець" до графічного сексптиху Іздрика "Полювання на Велику Рибу", який є своєрідним сучасним художнім аналогом одного із перших проявів давнього міфограмного письма із властивими йому первинними архетипами "полювання", "мисливця" та "здобичі". У Іздрика ця міфограма трансплантується в обмежений простір архетипу "Оселі", де "абстрагований мешканець абстрагованої Оселі намагається вбити Велику Рибу Таємниці" [2, с.13]. Тому вся історія людства визначається як Велике Полювання на Велику Рибу (Живі Знаки істини), адже "здобиччю може бути тільки МЕРТВА РИБА, тобто сукупність вже

мертвих (готових для свідомого сприйняття) знаків, котрими можна ГРАТИСЯ " [2, с. 14].

Деякі епізоди із роману Андруховича також можуть слугувати текстуальним антуражем графіки Іздрика, оскільки вони демонструють осучаснені методи полювання і вбивства Великої Риби, якою відчуває себе, чи є насправді, Перфецький. Саме в цьому і виявляється один із елементів наскрізної християнської образної символіки роману.

Простежимо, як відповідно демонструється реалізація діонісійського первня в образі головного героя. Однією з характерних ознак Діоніса була притаманна йому властивість перевтілення. Подібно до цього, Стах Перфецький, хоч і не перебуває, за аналогією із перевертнем Діонісом, у різноманітних зооморфних образах, але має змогу діяти кожного разу під новим іменем, "а всього імен було сорок і жодне з них не було справжнім, бо справжнього не знав ніхто, навіть він сам" [1, с.157]. Окрім цього, дія роману відбувається в атмосфері карнавалу із карнавальними атрибутами та традиціями і, нарешті, назва семінару, задля участі у якому власне і потрапив у Венецію Перфецький, звучить як "Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?". Цей семінар, під час якого і відбуваються події роману, проходить за законами та традиціями повноцінного карнавалу із властивими йому неодноразовими обрядовими причащаннями вином, що особливо притаманно діонісійству. До того ж, представлена опера "Орфей у Венеції", дія якої хоч і "відбувається в усі часи і всюди" під колажовану музику різних композиторів, але достатньо повно відтворює карнавальну атмосферу жанрових ознак Великих Діонісій із властивим для них елементом поетичних змагань на честь бога Діоніса.

Особливо дотепно поєднання діонісійських, орфеївських та християнських нашарувань демонструється у розповіді Антоніо Делькампо, вікарія церкви Сан Мікеля, про свою зустріч із Стахом Перфецьким [1 ,с.108-126]. Зустріч відбувається ввечері у великопісну середу на міському цвинтарі. Під час так званої "сповіді" Стах грає на органі, бандолеоні, мандоліні, гітарі, лютні, при цьому бесіда їх спрямована здебільшого до тем богословських "з кількома пляшками юної вальполічели, головкою сиру та іншими предобрими перекусками", а згодом "вже не з вальполічеллою, а з соаве", а пізніше з "чимось нарешті міцнішим — темним венеційським токаєм".

Як бачимо, релігійний аспект змалювання образу Орфея не відповідає традиційним культурологічним уявленням і зазнає трансформації. Точніше, головний герой роману не є тим ідеалізованим, наближеним до канонічного, Орфеєм, який зміг би слугувати за передумову християнського культу. Перфецький одночасно містить у собі три обличчя цивілізації — християнське, діонісійське і орфейське, що наглядно демонструється у вищерозглянутому епізоді. Таке змішування зумовлено постмодерністською схильністю до

пародіювання. Але в даному випадку пародія не руйнує і не заміщує міфічний образ. Натомість малюється відображення основних орієнтирів підсвідомості людини, що знаходиться в ситуації заангажованості цивілізаційними досягненнями та правилами. Ми прослідковуємо у особі Перфецького поєднання трьох рушійних течій культури та історії — релігійної (християнство), природньої (діонісійство) та мистецької (орфейство).

Якщо у інших романах, що частково розглядаються у даній статті, давньогрецький міф про Орфея реалізується як метафора ("Останній світ" К.Рансмайра), чи розгорнутого елементу єдиної композиційної організації тексту (як у романі Дж.Фаулза "Волхв"), то у творі Андруховича міф зазнає різнобічної трансформації.

Сюжетно-образна система міфу безпосередньо пародіюється у двох напрямках. У епізоді, коли Перфецький розповідає про власне минуле, образ Орфея та фабула міфу не змінюються, а лише чітко проектуються на сучасність, зберігаючи ті важливі сюжетні деталі, за допомогою яких об'єкт інтерпретації стає впізнаним. У другому випадку, в епізоді, де зображується демонстрація сучасної опери "Орфей у Венеції", зберігається лише зовнішня образна система міфу. Використовуючи певні фрагменти міфічної фабули, автор пародіює не безпосередньо образ Орфея та події, що пов'язані з ним, а саму естетичну систему постмодернізму з її схильністю до фрагментарного зміщення просторово-часових параметрів, композиційної колажності, використання ремінісценцій та алюзій, підвищеної цитатності, стилізованої гібридизації жанрів та літературних напрямків, загальної настанови на інтелектуальну гру та власне пародіювання.

Здебільшого, інтерпретація фабули міфу не є провідною в процесі формотворення сюжетно-образного рівня організації тексту, а лише сприяє більш яскравому наскрізному алюзивному планові міфотворення. Окрім цього, в романі має місце трансформована постмодерністською грою реалізація ранньохристиянської теорії сприйняття образу Орфея, яка на тлі української культури отримує особливе семантичне навантаження. Об'єктом художньо-поетичної трансформації в романі є відомі міфологеми з сталими коннотативними ознаками, наприклад, Венеція з карнавалами та маскарадами, чи традиційний образ Орфея, детально розглянутий вище, які внаслідок жанрової зумовленості твору набувають відтінок правдоподібності. Між тим як українська культура та історія свідомо міфологізується. Вдалою ілюстрацією для розкриття цього аспекту є доповідь головного героя на конференції, в якій демонструється один із напрямків постмодерністського художнього генерування — творення сучасного міфу. В даному випадку ним є трансплантований для європейської свідомості український культурологічний міф.

1. *Андрухович Ю.* Перверзія. – Івано-Франківськ, 1997.
2. *Єшкілєв В.* Делоський нирець // Плерома. – №№ 1-2. – 1996.
3. Жак Деррида в Москве. – Москва, 1993.
4. *Керлот Х.Е.* Словарь символов. – Москва, 1994.
5. *Рансмайр К.* Останній світ. – Київ, 1994.
6. *Фаулз Дж.* Волхв. – Москва, 1995.
7. *Хендерсон Дж.Л.* Древние мифы и современный человек // Человек и его символы. – Москва, 1997.

Стаття надійшла до редколегії 14.11.98.

Summary

The article dwells upon the general tendencies of the use of mythological plots and images in the postmodern novel and poststructural criticism. Two major directions have been pointed out: realization of the myth as a spatial metaphor; and its traditional interpretation. Some theoretical statements are grounded in relation to the pattern of transformation of the ancient Greek myth about Orpheus in the novel by Yuri Andrukhovych "Perverziya".

© Н.О. Лихоманова, 1998.

ЛІТЕРАТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО

О.Є.Ткачук
Одеський університет

ДО ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО Й ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ ПУБЛІЦИСТКИ Д.ДОНЦОВА І Б.І.АНТОНИЧА)

Проблема національно-патріотичного й загальнолюдського завжди привертала увагу нашого письменства. Причому її торкались і доходили спільних висновків у виробленні теоретичних визначень і положень письменники, що були віднесені радянським літературознавстом як до "прогресивної" літератури: І.Франко, Леся Українка, М.Коцюбинський, так і до "реакційної", "буржуазно-націоналістичної": С.Єфремов, Д.Донцов. Якщо, скажімо, Франко, окреслюючи модель письменника, уподібнював його дереву, що корінням впивається в національний грунт, а гіллями, короною своєю поринає в загальнолюдські небеса [14, с.34] і, таким чином, образно висловлював свої погляди на взаємозв'язок національно-патріотичного й загальнолюдського, то Єфремов (супротивник Франка в дискусії щодо функцій літератури), говорячи про суспільну вартість літератури, теж орієнтувався на загальнолюдські й національні цінності: "Кожне письменство, виходячи з загальнолюдських основ і переробляючи світові мотиви, повинно бути національним, тобто духовну суть свого народу виявляти" [8, с.12].

Таку ж позицію щодо питання співвідношення національного й загальнолюдського займав Донцов. Він, як Франко, Єфремов, так само вважав, що від українського письменства залежить "думкою рватись за хмари, але обидвома ногами міцно стояти на власному грунті" [7, с.87]. Ця ж думка становила пафос полеміки Донцова із марксистським твердженням про класовість будь-яких ідей, психологічних тенденцій культурного розвитку в роботі "Росія чи Європа": "...Нема літератури буржуазної чи пролетарської. Світ емоцій – один. Але трактування цих емоцій і проблем – різниться і є залежне не так від клясової приналежности, як від тої культурної спільноти, з якої вийшов письменник. Такою культурною спільнотою є нація..." [6, с.7]. Як

бачимо, стверджується загальнолюдська суть літератури, її вплив на почуття та емоції людини. Сутність літератури не класова. Світ емоцій один. Але письменник – представник нації; її традиції, побут, суспільне життя накладають відбиток на психологічний і емоційний склад його характеру. Кожен митець розрізняється особливостями мислення, світогляду, весь світ він пізнає через зіставлення зі своїм народом, тому й трактує емоції по-своєму, "залежно від культурної спільноти, з якої вийшов..." [6, с.7]. Водночас все те, що сприйнято письменником через національний досвід, зіставлено з культурою і досвідом, уподобаннями інших народів. Отже, відмінність оцінок емоційної сфери письменниками різних "спільнот" має в Донцова концептуальне значення: під таким кутом зору він осмислював роль національного в мистецтві, взаємозв'язок національного й загальнолюдського.

Слід відзначити, що в своїх аргументаціях, може, занадто категоричних, але продиктованих прагненням зіставити літературні явища з явищами національного життя, що відкарбовуються на національному характері письменника, Донцов близький російському мислителю М.Бердяєву. "Всяке буття індивідуальне..." [4, с.84], – міркував російський філософ. – "Достоєвський – національний геній, національний образ відкарбовано на всій його творчості. Через російську глибину розкриває він глибину всесвітню, вселюдську" [4, с.86]. Так само Донцов виходив з того, що нація має індивідуальне буття, без котрого неможливе людство. "Слідуючою над народами вищою спільнотою не є людство, лише Європа, Азія, Євразія або Росія..." [6, с.7]. У поглядах російського й українського мислителів спільним є те, що людство розглядається ними не як пуста абстракція, механічне злиття націй і культур, а як множинність різноманітних культур, кожна з яких національна і в такій якості вивищується до загальнолюдського.

Отже, для всебічного дослідження діалектичного взаємозв'язку національно-патріотичного й загальнолюдського необхідно проводити аналітичну роботу у всіх напрямках і аспектах.

Знадобляться нам наукові досягнення теоретиків і критиків часом різних поглядів на мистецтво, різних політичних орієнтацій, але вартісних у плані того, що так чи інакше торкаються нашої дискусійної проблеми, проливають світло на її складові частини. Особливу цінність становлять для нас твори Б.І.Антонича, Д.Донцова, Ю.Липи, Є.Маланюка та інших письменників міжвоєнного часу. Насамперед тому, що вони підносились над ідеологічними бар'єрами, порушували національні проблеми, формували "животворящий" дух нації, той дух, що врешті і привів нас до незалежності.

Істинно – найперше були Слово і Дух. Дух нації... "Дух нашої давнини" – так назвав свою книгу Донцов. Активною діяльністю в ім'я національного він явив нам взірець справжнього патріотизму, в якому

немає місця вигоді й користі, а є внутрішня зацікавленість долею народу, органічна потреба дбати про добро. Любов Донцова до рідного народу зрідні Франковій "надмірній любові", що так само пов'язана з невтомною працею, спрямованою на моральне виховання рідного люду, на подолання в ньому рабських начал і вироблення високої національно-громадянської свідомості. Та праця заповнювала все єство, не давала спокою... Все поверхове, деморалізуюче в лжепатріотизмі, все, далеке від істинної любові до народу, – все знаходило в особі Донцова ворога, борця, протестанта. Цілком справедливо протестує письменник проти тогочасної політики Москви, розвінчує більшовизм, що зганьбив усі вартості, "які надавали нашій історії блеск і силу, щоб убити в нових поколіннях спогади минулого, слави, обернути їх в безбатченків, у голоту положенням і психікою, зробити з нації плем'я гелотів" [5, с.8].

В своїх гострих інвективах проти Москви Донцов не був поодиноким. Є.Маланюк, О.Ольжич, Ю.Клен теж вбачали шлях до свободи українського народу в зруйнуванні Російської імперії. Світоглядом, тематикою творів, а також пристрасним стилем ці письменники були близькі. Зближувало їх і те, що важливим гарантом розвитку культури вони вважали державність.

У кожному разі Донцов переконував, що звільнити людину від рецидивів рабства можна лише суспільним станом держави, в основі політики якої – правда, чесність, справедливість. Про те, що вселюдські вартості загалом не чужі Донцову, свідчить побудована ним модель суспільства. В основі її – принцип спорідненої праці. За Г.Сковородою, кожна людина має знайти споріднену із собою працю, і саме це допоможе стати їй духовною. Оцю засаду праці Донцов переносить у ширшу площину. Суспільство, на його думку, може нормально функціонувати, коли ідеї впроваджуватимуться людьми з природою визначеними їм задатками. "Занепад нашої країни спричинила деморалізація інтелігентської верстви, або її нездатність, бо взялась вона за несродне собі діло" [5, с.94]. Щодо безапеляційного висновку автора мусимо підкреслити: першопричиною підупадання країни була справді аморальність, і не лише інтелігентської верстви. Оті численні висуванці, активісти-горлохвати, що доривались до влади, – ось вони, ті, котрі займались "несродним" ділом. Вони були й серед інтелігенції, й серед робітників, і серед селян. З цього й негаразди, про які так гостро говорить Донцов, але ця гострота продиктована прагненням побудови морального, гуманного суспільства, де кожен має своє місце й виконує свої функції. Цим же прагненням зумовлена своєрідна структура суспільства, пропонована автором. Замість влади бюрократів, чиновників, яка трималась на адміністративно-командному принципові управління, письменник пропагує касту "луччих людей". "Провідна верства диктує людності свої скрижалі мудрості, своє

"личить" і своє "не личить", ідеї правдивого і фальшивого, морального й неморального, чесного і безчесного, гідного осудження й гідного похвали, своє поняття краси і бридкості, все, від форми правління до форми краватки" [5, с.126]. Отже, від загальнолюдських засад правлячої касти залежить моральне здоров'я нації, а відтак і доля держави. Передбачалось, що каста "луччих людей" повинна визначатись своїм окремим становищем у суспільстві, окремою психікою і духовними прикметами. Особливо пильну увагу звертав автор на морально-етичний бік правлячої касти, яка має прагнути до загального добра, думати про те, щоб було добре всім – не тільки їй. Але ж хто визначатиме: належить цей керівник до "луччих людей" чи ні? Які критерії добору таких керівників? І що гарантує високі моральні чесноти їх? Що є гарантом, що ці люди сповідуватимуть саме дані принципи?

У своєму визначенні духовних прикмет автор відштовхується від геллінських філософів, що вважали благородність, мужність і розум основними рисами володарської верстви. Залежно від наявності цих прикмет Донцов поділяє людей на раси (благородна і шляхетна, що має мудрість, що любить бій, та раби по духу). Якщо говорити про класифікацію людей за расами, то не можна обійти сам факт протиставлення особистостей провідної касти конкретній людині. Як і Ніцше, що в ідеї надлюдини вбачав принцип дії, надію на спасіння, так і Донцов покладав свої надії на воскресіння держави завдяки особистості із ідеальними моральними якостями.

Безперечно, в цій надії на ідеальну людину провідної касти є раціональне зерно. І воно полягає в тому, що шлях до моральної досконалості сповнений величезних можливостей. Але в той же час чи можна на шляху до досконалості протиставляти Людину-Бога (правлячу касту) і конкретну людину, що прагне до ідеалу? І чи можна поруч у цьому ж суспільстві мати рабів духу? Таке протиставлення того, чого ніколи не було й не буде, з тим, що є й було завжди, навряд чи збагатить позитивне знання про людину й суспільство. Впевненість автора, що лише провідна каста володіє від природи винятковими богоподібними рисами, завадила йому побачити в "плебейському інстинкті голоти" [5, с.150] зародки загальнолюдських цінностей, котрі могли розвинутись і перерости в ознаки касти "луччих" людей.

За словами Л.Новиченка, "в кожного письменника, який воює за підкорення невідомого, можливі свої "драми ідей" [9, с.5]. Гадаємо, "драма ідей" Донцова – в тому, що саме поняття Батьківщини було в нього абстраговане від конкретної людини.

"Не визволимося політично, поки не визволимося духовно..." [6, с.20]. Цим переконанням зумовлена зацікавленість Донцова питаннями літератури, зокрема, найбільш принциповим – звільнення української літератури із "слизьких лап того спрута, що зветься культурою Сходу,

а який забиває в нас самий нерв життя, охоту до нього" [6, с.20].

Як і М.Хвильовий гаслом "Геть від Москви", так і Донцов проповідуванням ідеї відрубності від Москви закликав шукати в мистецтві власний шлях розвитку. Обидва вони, розглядаючи російську і європейську культури, як абсолютно протилежні, орієнтували українську літературу на "психологічну Європу". Донцову особливо імпонував "Гомо Європеус" – сильна особистість з "жадобою панування", тобто активна, готова самостійно вирішувати великі проблеми, індивідуальність. Щодо російської літератури, то в ній такої особистості письменник не знаходить, а бачить лише тип безвольної людини, рабську покору, страх життя. Отже, питання – "Росія чи Європа", а також проблема духовності, на чиїй творчості виховувати молодь, – вирішується автором однозначно – "не можемо йти вчитися до письменства, що пропагує культ безволі" [6, с.19]. На переконання Донцова, українське письменство за прикладом Т.Шевченка, М.Коцюбинського, Лесі Українки, М.Зерова, М.Рильського, М.Хвильового, які виривались із "російського намулу безвілля і хаосу" [6, с.20] до західної культури, має європеїзувати українську літературу, гартувати націю, формувати національну ідею волі до життя, вирішувати національні проблеми, а позаяк світ і нація невіддільні, то й загальнолюдські. Звичайно, заперечуючи роль російської літератури у вихованні людини мужньої, вольової, гордої, Донцов був знов-таки однозначним і категоричним. Бо ж хіба "культ безволі" пропагувався Пушкіним, Лермонтовим чи Достоєвським? Ясно, що в оцінці ролі російської літератури рацію має Франко, який вважав, що "твори росіян мучили нас, будили в нас чоловіка, будили любов до бідних та покривджених" [13, с.362]. Донцов переносить якості російського самодержавного ладу з його прагенням зробити з людини раба на російську літературу. Загалом же, потерпаючи за долю національної культури, духовність української нації, Донцов піклувався тим самим про всі народи, про культурний розвиток людства. Він розумів, що тільки високодуховна нація, література, що вільно функціонує, можуть подарувати світові ідею, свій світогляд і цінності.

Політичні і культурологічні погляди Донцова типологічно близькі до поглядів Б.І.Антонича, висловлених у статтях "Національне мистецтво", "Між змістом і формою". Ці статті присвячено теоретичним проблемам мистецтвознавства, та, обстоюючи свою концепцію мистецтва, автор опосередковано розглядає питання національної оригінальності мистецтва, захищає його моральність, разом з тим, як і Донцов, торкається політичних питань.

На противагу Донцову, що ставив за ідеал патріотизму "патріа козакорум", власну отчизну, відрубну віл чужих збірнот" [5, с.209], патріотизм Антонича не вимагає піднесення лиш свого і применшення чужого, а вимагає переймання всього кращого й кориснішого в інших

народів. Більш поміркованого погляду дотримується автор і щодо поняття національного. Дане поняття в нього не абстрагується від минулого, від традицій предків, але осмислюється під дещо іншим кутом зору. Міркуючи про національну оригінальність мистецтва, автор висловлює цілком слушні думки про те, що її не слід шукати виключно в народництві та бувальщині, так само національний характер не створює народна чи історична тематика: у творах справді національного митця виявляється (може, й мимохіть) відчуття співзвучності своєї психіки з психікою свого народу [1, с.234].

Розуміння Антоничем національного на рівні психології, свідомості протистоїть сучасним поглядам С.Плачинди, котрий разом із викладом концепції українського націоналізму пропонує таке оригінальне визначення поняття національного. "Національне – це українська пісня, Дніпро, левада, лелека на клуні, барвистий український одяг тощо..." [12, с.7].

Як бачимо, національному відводиться роль формального, побутового начала. Це поняття осмислюється на рівні етнографії, фольклору, а от поняття націоналістичного – на рівні свідомості, ідеології. Ми ж не погоджуємось із таким протиставленням. У статті Антонича знаходимо підтвердження того, аби трактувати національне і на рівні свідомості, і культури в широкому розумінні цього слова, включаючи етноісторичні цінності і психологічні особливості народного характеру, й національні особливості сприйняття світу. І коли Антонич радить з національного мистецтва "видобувати загальні проблеми", закликає піднести його до "понадлюдового рівня" [1, с.234], то це ніяк не означає, що автор вивищує загальне над національним. А означає лиш цілковите неприйняття зведення національного до етнографічно-музейного, до зовнішньої прикраси. Відокремлюючи "загальні проблеми" з національного мистецтва таким чином, автор ніде не відділяє їх від національного. І це зрозуміло: адже вони суть нерозривна частина національного. Від діалектичного зв'язку національного й загальнолюдського залежить, чи зможе наше мистецтво досягнути рівня Шопена або Пікассо, тобто "понадлюдового" рівня. Загальнолюдське виявляється в національному. Ввійти в людство поза народом, без високорозвиненого почуття національної свідомості неможливо, стверджує щире зізнання Анонича: "Я сам у своїх поезіях підкреслюю свою національну та навіть расову приналежність не тільки в змісті, але що важніше і трудніше – ще й у формі. Роблю це менш за надуманою програмою, більше з внутрішньої потреби світові, що з нього вийшов... Не шукаю фікційного Окциденту з львівської каварні, але несмілий підходжу до традицій моєї землі" [3, с.283].

Любов Антонича до Вітчизни діяльна, вона виражається в творенні національного за формою і змістом мистецтва, в турботі про те, щоб воно не стало приводним пасом ідеології, а було справжнім

мистецтвом. Діяльна душа автора розкривається в спрямованій проти вульгарного соціологізму статті "Національне мистецтво – "спробі ідеалістичної системи мистецтва" [1, с.230]. Принагідно підкреслимо суттєвий момент: хоч автор називає свої погляди ідеалістичними, хоча він виходить із теоретичного обгрунтування думки про те, що мистецтво породжене виключно уявою творця, але ж сам він далі доходить висновку, що ця уява, в свою чергу, спричинена реальною дійсністю. І такий зв'язок між уявою і дійсністю ми спостерігаємо в творчій практиці самого автора. Художня правда, обстоювана Антоничем, теж іде від життєвої правди, але у великому триєдинстві з істиною, красою прямує у вічність. "Біг літ, біг віків знімає з лірики нашарування, які хвилюють сучасників, але байдужі нащадкам. Він залишає тільки те, що живе в людях завжди" [9, с.372]. За оте друге, пов'язане з вічністю життя мистецького твору, так боляче потерпає Антонич. Він аналізує тогочасне становище поета і доходить висновку, що в атмосфері "поменшення" митця, зведення його завдань до ідеологічних функцій справжнього мистецтва бути не може. Його зміст становить сьогоденне і скороминуще, отже, воно приречене на забуття. В цьому зв'язку слід згадати про творчу трагедію П.Тичини. Образно про перетворення Тичини із національного поета в поета офіційного, придворного співця більшовизму, писав Є.Маланюк:

Від кларнета твого –
пофарбована дудка зосталась...
В окривавлений Жовтень –
ясна обернулась весна [11, с.34].

На відміну від Тичини, Маланюк і Антонич знаходять у собі достатньо сили духу, аби не коритися силі влади, обстоювати право на свободу самовираження. Звісно, треба згадати, що на Маланюка, емігранта, не поширювався деспотичний вплив тої влади, гніт якої постійно відчував Тичина.

Цілком справедливо вказував Антонич на те, що письменник має випереджати свою епоху, керуватися лише правдою, не припускаючи пристосування її до ідеологічних постулатів, експлуатації її задля нетривкого, сьогоденного. Від того, якою мірою вдасться письменникові "погодити службу сучасному з тривкішими вищими мистецькими вартощами, зберегти в цій службі свою індивідуальність і незалежність, влити в жили мистецтва бурхливу кров наших днів" [3, с.238], залежить друге життя мистецького твору. В наведеній цитаті ми вбачаємо своєрідне формулювання і особистої життєвої програми Антонича, і загальнокультурної.

Через особисте "я" в доповіді "Становище поета" автор осмислює ідею патріотичного служіння рідному світові мистецьким словом. На його думку, служити Батьківщині можна, тільки будучи справжнім

митцем, опановуючи й досліджуючи закони мистецтва, основним з яких є Правда. Правда – це той шлях, яким проникали в таємниці людської душі Шевченко, Франко, Леся Українка... Цілком і повністю належав правді й Антонич, вважаючи її головним орієнтиром на шляху до "ділянки вищих вартостей". А цей шлях, як відомо, неможливий поза любов'ю, чесністю, совістю, тими всіма поняттями, що не можуть бути розщепленими на "своє" і "чуже", здеформованими. У праці для всіх людей і для кожної людини бачить Антонич вияв загальнолюдського, слушно обурюючись гаслами вульгарного соціологізму про класову мораль, класовий гуманізм. Автор вважав, що більшість людей має вроджений нахил до сприйняття твору мистецтва, і кожен з цієї більшості сприймає твір по-своєму, вкладає в нього свій особливий зміст, часто відмінний від авторського.

Сповідуючи, таким чином, мистецький плюралізм ("кожний сприймач має свій окремий зміст" [2, с.237]), Антонич вбачає своє завдання в тому, щоб за допомогою довершених творів викликати вартісні й корисні переживання, необхідні всім людям. "Мистецтво дає нам хвилини повної, практично безвартісної, безкорисної насолоди, або, інакше кажучи, переносить нас на якийсь час у ділянку вищих вартостей" [1, с.233]. Знову-таки слід відзначити: таку функцію може виконати лише правдиве мистецтво.

Підсумовуючи розмову про статті "Національне мистецтво" і "Між змістом і формою" в аспекті національно-патріотичного й загальнолюдського, доходимо висновку: люблячи свою Лемківщину, край казок і животворних традицій, відчуваючи гордість за рідне, національне, Антонич звеличував увесь світ, "найтайніше й найдавніше явище – факт життя, факт існування" [3, с.238], звеличував людину з її одвічним прагненням до загнальнолюдських цінностей, до "ділянки вищих вартостей" [1, с.233], що живиться власними джерелами і розкриває таємниці прапричини.

1. *Антонич Б.І.* Національне мистецтво // Наука і культура: Щорічник. К., 1990.
2. *Антонич Б.І.* Між змістом і формою // Наука і культура: Щорічник. К., 1990.
3. *Антонич Б.І.* Становище поета // Наука і культура: Щорічник. К., 1990.
4. *Бердяєв Н.* Судьба России. М., 1990.
5. *Донцов Д.* Дух нашої давнини. Дрогобич, 1991 .
6. *Донцов Д.* Росія чи Європа. К., 1992.
7. *Донцов Д.* Невільники доктрини // ЛНВ, 1928, N 9.
8. *Єфремов С.* Загальні уваги до історії українського письменства // Укр. мова і література в школі, 1992, N 7-8.
9. *Куницын Г.* Общечеловеческое в литературе. М., 1980.

10. *Новиченко Л.* Не ілюстрація – відкриття. К., 1967.
11. *Маланюк Є.* Поезії. К., 1992.
12. *Плачинда С.* Сучасний український націоналізм як ідеологія // Літ. Україна. – 1992. – 23 лип.
13. *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. К., 1980, – Т.27.
14. *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. К., 1981, – Т.31.

Стаття надійшла до редколегії 15.05.95

Summary

The article deals with the publicistics of D.Dontsov and B.I.Antonych. Both publicists touch upon the problems of literary criticism. The particular attention is paid to the reflections of the authors which are little known to the broad circle of the audience. These reflections dwell upon the certain character of aesthetic perception, raising the questions of form and contents, interaction between the national and universal. These materials help better understand the views of D.Dontsov and B.I.Antonych concerning literature and its tasks, the ways of its development. Simultaneously, there are subjects still being under discussion.

© О.Є.Ткачук, 1998.

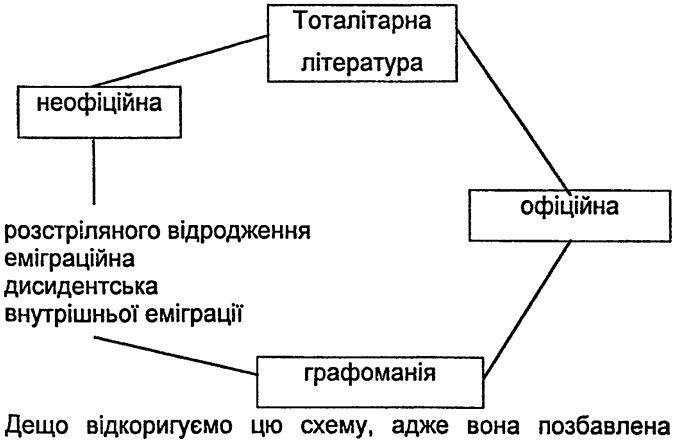
О.В.Бондаренко
Донецький університет

УКРАЇНСЬКЕ ШІСТДЕСЯТНИЦТВО ЯК СУСПІЛЬНО-ЕСТЕТИЧНЕ ЯВИЩЕ

Феномен шістдесятництва – як яскравий спалах інтелекту, творчості, національної самосвідомості в тоталітарних умовах ще довго привертатиме увагу дослідників-літературознавців. Ми спробуємо, принаймні побіжно, дослідити феномен українського шістдесятництва як суспільно-естетичного явища.

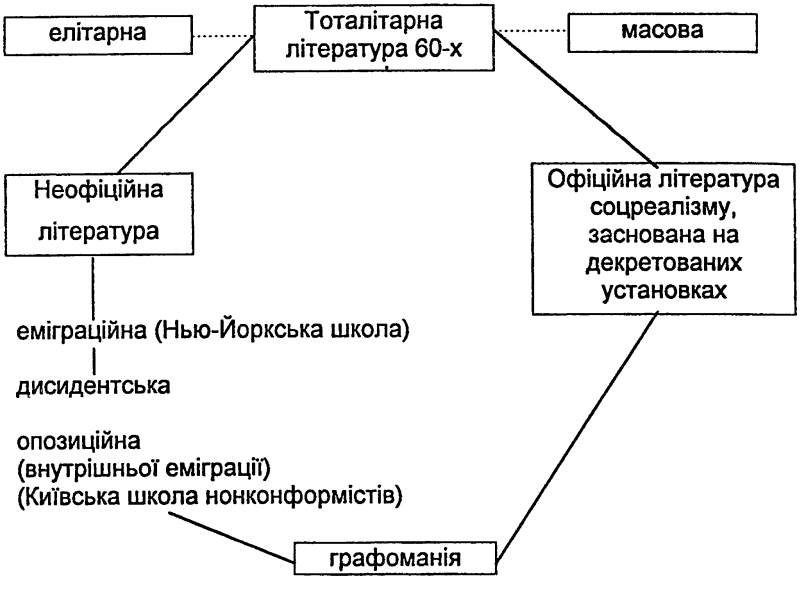
Шістдесятництво – культурно-ідеологічна, національно-політична опозиція тоталітарній системі, опозиція індивідуальна, неоднорідна. Українське шістдесятництво можна розглядати історично як на тлі шістдесятництва "загальносоюзного", так і у світовому контексті (Є.Сверстюк: "Шістдесяті роки були часом великих збурень у цілому світі. На арену виходила радикальна молодь... У дзеркалі Заходу шістдесятники вперше побачили історичну ролю, своє лице, намальоване на вічному полі боротьби за людину та її право, на нерозмінні людські вартості").

Говорячи про українську літературу епохи тоталітаризму, на думку Роксани Харчук, слід запропонувати термін "тоталітарна література" [10, с.107], яка в своїй структурі має два полюси: "офіційна" й "неофіційна" літератури, що існують у літературному та позалітературному контексті.



Дещо відкоригуємо цю схему, адже вона позбавлена оціночного характеру. Приблизимо її до літературного процесу шістдесятництва,

який, на нашу думку, слід розглядати в контексті європейському та національному.



Культурологічний, естетичний період шістдесятництва, що охоплює приблизно десять-дванадцять років, відкрив нову фазу в духовному протистоянні тоталітаризму.

Що передує шістдесятництву? По-перше, розстріляне відродження 20-30 років, остаточне самовизначення інтелігенції на рубежі XX ст., по-друге, в радянській площині – дух XX з'їзду КПРС.

Уже в кінці XIX ст. – на початку XX ст. українська інтелігенція остаточно визначилась як окрема, що має свою специфіку, соціальна верства, дійшла до вищого ступеня політичної організованості, виступила активно свідомою силою в політичній боротьбі. Національна свідомість, як зазначав Г.Касьянов, завдяки діяльності інтелігенції на рубежі XIX-XX ст. почала переходити з соціально-психологічного рівня (почуття, настрої) на ідеологічний, політичний, тобто – теоретичний. Українська інтелігенція усвідомлює не тільки етнічну, але й національну окремішність від інших націй (перш за все від російської), прагне до культивування рідної мови, традицій рідної культури, нарешті відчуття себе як частини окремого за національними формами соціуму. На поч. XXст. інтелігентський осередок на Україні перетворився на інтелектуально-політичну еліту, очоливши політичний провід нації.

За роки сталінського терору фізично було знищено колосальний

культурний генофонд. Переслідування і розгром старої інтелігенції перервали спадкоємність, зв'язок часів у розвиткові культури. Розчавлена "нова ґенерація" встигла надто мало, а створений її кращими представниками тонкий шар культури було зметено сталінськими "чистками" в ім'я більшовизму. Терор позбавив інтелігенцію таких притаманних онтологічно тільки їй якостей, як свобода думок, самостійність, почуття власної гідності. Це був час, коли одні йшли в тюрму, інші вмовкали. Масово з'являлися негідники, донощики, словоблуди. Дехто пристосувався, аби вижити. Акад. М.І.Яворський зазначив: "...я вважаю, що за такого стану речей на Україні для мене більше буде честі померти, ... ніж прагнути на волю, щоб жити життям хамелеона, який плазує перед сучасним Нероном та його преторіанцями, хамелеона, який захлинається від захвату перед політикою національного гноблення і селянського пограбування у царстві не соціалізму, що будується, а загальної облуди, провокацій і свавілля" [4, с.116]. Від тези "морально усе, що на користь революції" перейшли до тези про вищість моралі переможного пролетаріату. Централізація й уніфікація усіх боків життя суспільства призвели до русифікації культурного процесу на Україні. Формувалась казена, офіційна культура, спосіб мислення і, відповідно, така ж інтелігенція, що повинна, як цербер, стояти на службі сталінізму.

Незважаючи на десятиліття терору як морального, так і фізичного в 20-30 роки, шістдесятники зберегли кращі традиції своїх попередників, встали на активний захист поганьбленої національної святині, свого єства, своєї гідності. Тепла хвиля хрущовської відлиги (її початок: арешт Берії 1953 р., викриття Сталіна 1956 р.) збудила літературні сили. Десталінізація принесла з собою імена реабілітованих чільних постатей "розстріляного відродження". Пишуть про театр Леся Курбаса, розцінюють по-новому драматургію Миколи Куліша, підносять заслуги неокласиків (які вперше прищепили українській літературі європейську традицію), друкуючи ці твори здебільша за кордонами України, як напр., Є.Сверстюк про М.Зерова в статті "Гострої розпуки гострий біль" ("Дукля" 4.6, 1967. – Чехословаччина), повертаються до раннього П.Тичини (В.Стус). Шістдесятники "відштовхнулися від покоління постсимволістів" [10, с.106], хронологічні рамки яких окреслені "від визвольних змагань" до 30-х років, до розгрому української літератури. Зв'язок між літературними поколіннями не тільки не розірвався сталінським терором, але й став поштовхом, натхненням для нової, модерної творчості шістдесятників.

Як і молодь 20-років, шістдесятники побачили себе нацією через літературу, вони стали певною мірою каталізатором здобуття Україною незалежності. Українське "національне" інтелігенції 20-х років погоджувалося до деякої міри з московським "соціальним". Все ж таки їхня творчість, хоч і не звучала фальшиво, проте мусила бути

обережною, сповненою таємничості, загадковості, недомовленості. Зовсім інакше поставилися шістдесятники до "підмосковської" дійсності в Україні. Свідомі її колоніального становища, вони не вірили в ніякі московські гасла й глумливо викривали наївну довірливість українця у ці фальшиві гасла та подальше підкорення теророві та страхові. Адже відомо, що радянський режим був удвічі чутливіший на вимоги національних прав, ніж особистих прав і свобод.

Важливою рисою нового покоління української молоді є її національна гордість. Люди цього покоління стоять, як висловився М.Джілас, "перед дилемою, що виникає перед кожним комуністом, який захопився комуністичною ідеєю добровільно із альтруїстичних мотивів. Рано чи пізно така людина мусить зрозуміти суперечність між цією ідеєю і практикою партійних лідерів" [8, с.16]. Дух самоствердження національного виявився в праці В.Мороза "Мойсей і Датан" (в першу чергу за цей найдошкульніший твір для російсько-радянського поліційного уряду його засудили на 14 років позбавлення волі). Цитата із студії В.Мороза: "Викиньте на смітник ваші "прогресивні схеми, розмальовані рожевою фарбою. І тоді ви побачите найвеличніше в світі явище... – марш нації через історію... Страшно вмирати... а найстрашніше, мабуть, тоді, як нема за що вмерти... Нація може жити тільки тоді, коли є люди, готові за неї вмерти" [7, с.287]. Центральна тема студії І.Дзюби "Інтернаціоналізм чи русифікація" (1965) – загрозливе становище в Україні як вислід далекосяжних цілей російсько-радянського режиму. І.Дзюба сформулював своєрідне звинувачення правлячим колам у Києві та Москві. Він переконливо показав на основі детального аналізу стану освіти, національної економіки, адміністрації, видавничої політики, що радянські керівники постійно проводять цинічно визначену і зручно маніпульовану політику русифікації та денаціоналізації українців в СРСР.

Рівнобіжно виникає питання про ступінь естетичної свободи літературного шістдесятництва в умовах колоніального існування, в умовах "виживання, консервації та інвентаризації своєї "берегині" (мови), "повільного опритомлення", самопізнання, пошуків свого обличчя та коріння" [2, с.83]. Франц Фанона – письменник з Мартініки слушно зауважив: "Колоніальна мати всіляко оберігає своє дитя від нього самого, від його духовного й душевного світу, від його біології, від власних нещасть, які, зрештою, і є його сутністю. За таких умов митець, який любить свій народ і піднявся на захист його національної гідності, мусить не сахатися себе, мусить прагнути, скинувши чужий одяг, лишитися сам на сам із собою, мусить не боятися розітнути серце свого народа" [2, с.84].

Лесь Танюк простежує явище шістдесятництва як "явище відкритого способу мислення" [12]. Кожне літературне покоління XX століття відчувало вимогу відкритості. Відкритість літератури – відсутність будь-

яких обмежень. "Література має розглядатися як відкрита система, здатна до саморегуляції і саморозвитку. Її специфіка має поступитися місцем універсальності" [10, с.103]. Звісно, ми повинні говорити про моральну свободу митця. Митець від народження – істота позачасова, тому "політика, тобто зовнішній світ, – заявив один американський критик, – не править ані за джерело, ані за центр поетичної уяви й поетичної мови, але радше є доменою громадських питань, що їх дискутують політики за допомогою розуму й риторики" [11, с.33]. Порівняємо висловлення Р.М.Рільке та В.Стуса щодо розуміння справжньої поезії, її "позачасовості": "Суть митця – в нерозривному зв'язку зі світом і речами, такому повному, що здається він взаємопроникненням" [11, с.37]. "Україна під окупацією? – та нічого подібного! Я є Вільний – і тому Україна є вільною, бо вона в мені... І тому правила гри я призначаю свої, а не ті, що існують... Оточуючий світ не варт того, аби я зрадив себе, зрікся своєї віри, своєї гідності" [3, с.113]. Та чи варто говорити про таку свободу в час "опору, протистояння офіційній літературі і всьому апаратові будівничих казарм". Боротьба за незалежність, розбудову держави, відродження національної культури тільки приглушує той шалений "опір волі до влади".

Наскільки посилилося чи, навпаки, послабло намагання притримуватися національного соціологізму – це стало вирішальною проблемою в період шістдесятництва. Адже, починаючи з 1965р., шістдесятницький рух розколовся в своїй основі.

Зближення з панівною ідеологією, із засадами соцреалістичної естетики та моралі породило, на думку польського дослідника Клевінського, "літературу-мутанта", в якій зазвучали мотиви прокомуністичного характеру. "Література-мутант" змінює людську свідомість, прищеплюючи їй нелюдську ідеологію. Найстрашніше те, що таку літературу творить талановита інтелігенція. Цій частині шістдесятників, що породили літературу-мутанта, протиставлено опозиційне крило інтелігенції, йдеться про поетів Київської школи (В.Кордун, В.Голобородько, Мик.Воробйов, В.Ілля, В.Отрощенко та ін.), яка змушена була розпастися через переслідування тоталітарним режимом. Група молодих "нонконформістів" на відміну від офіційного шістдесятництва обрала "своїм життєвим вектором свободу волі в усіх її виявах (свобода поетичного творення – свобода особистості – свобода народу)". Розглядаючи літературу Київської школи як феномен естетичний, психологічний, приєднаємося до думки В.Кордуна "про Київську школу поезії можна говорити в кількох аспектах: "... як про експериментальну психологічну спробу жити інакше, аніж інші покоління, жити так, ніби все відбувається у вільній незалежній державі, як про братство творців поезії, головним надзвичайним завданням яких була сама поезія" [6, с.8].

Фактично шістдесятники, Нью-Йоркська група в еміграції дали імпульс для розвитку сучасного українського постмодернізму. Погодимося з думкою однієї з найяскравіших постатей в українській літературі в еміграції Богданом Рубчаком: "Модерніст, як правило, намагається знайти під чи над хаосом, під чи над мітом, чи навіть у самій мові, якийсь утрачений рай, – чи метафізичний, чи екологічний, чи суспільний, чи якийсь інший. Члени "Нью-Йоркської групи", шістдесятники, "київська школа", вісімдесятники (адже всі вони також модерністи) ще шукають чогось, хоча б у самій мові. А західний постмодерніст уже шукати перестав. Він просто показує, текстaлізуючи реальність, що світобудова – це один із текстів, і то не дуже надійних, що все є розсіяння, фрагментарність" [9]. Пошуки "утраченого раю" в модерній літературі протиставлені літературі, "заангажованій відвертою поетичною публіцистикою або соціально-політичною риторикою" (Вол.Моренець).

Погодимося з думкою В.Кандінського: "Не роджене внутрішнім – мертвороджене" [5, с.129]. Уникати "творів – порахунків із системою", надихнути творчий доробок естетично – духовною енергією – це є основним завданням сучасної літератури.

Тотальний контроль над суспільством і творчою особистістю призвів до панування ідеології (теологічної й есхатологічної за своєю орієнтацією та революційної за змістом), яку правляча еліта силоміць нав'язує як "єдино правильне вчення". Тому "неофіційна тоталітарна література" в Україні породжує так звані "твори – порахунки із системою". Б.Бойчук уважав, що емігрантську літературу (а саме Нью-Йоркську групу) від "материкової" літератури шістдесятництва відрізняє те, що перші (тобто Нью-Йоркці) проголосили "свободу від всякого служіння", а другі діяли "не так на естетичній площині, як на патріотично-емоційній", а тому еміграційні поети мали дати поетам України перспективу, щоб "стояти на справжніх, а не патріотично перебільшених основах", бо "політичні інтерпретації літературної творчості" в суто літературному плані настільки несуттєві, що про них "не варто навіть дискутувати" [1, с.22-23].

Іван Світличний у передньому слові до самвидавівської збірки віршів В.Симоненка писав: "У багатьох з нас одразу після XX з'їзду було багато наївного рожевощокого оптимізму, телячого ентузіазму, багато було ілюзій, побудованих на піску; багатьом здавалося, що всі проблеми народного життя вирішуються одним махом, і нам нічого не лишається, як з високо піднятими прапорами урочисто марширувати до комунізму. Тільки згодом суворе життя спростувало ці дитячі фантазії, тільки згодом ми побачили..., що наш шлях не тільки не встелений трояндами, а й самого шляху власне немає, його ще треба торувати, продираючись крізь хащі бюрократичного тупоумства одних, дешевого скепсису других і прикрої байдужості ще інших". Стефанія Андрусів

слушно стверджувала, що шістдесятники намагалися зламати інфантильний комплекс, саме, пошуками ствердження своєї унікальності, справжності. Вони побороли в собі дитячі фантазії, той "рожевощокий наївний оптимізм", стали на захист своєї матері – України. "... Нас розпинали на хресті не за якусь радикальну громадську позицію, а за самі наші бажання мати почуття самоповаги, людської і національної гідності" (з Відкритого листа В.Стуса до І.Дзюби) [11, с.39].

Шістдесятники в українській літературі є тими предтечами, що потім у 70-ті роки породили сучасних дисидентів, борців за визволення України з московської неволі. Віктор Кордун цілком слушно помітив, що шістдесятники розкололися на два різних вектори, один з яких почав зближуватися з комуністичним режимом, номенклатурою, інший – зазнав переслідувань, таборів – тобто дисидентський рух. Адже переважна більшість колишніх дисидентів сьогодні стоять на позиціях творення Української держави (з виступу на конференції "Шістдесятництво як явище, його суспільно-естетична природа, витоки і наслідки"). Таким чином сама держава у своєму прагненні зберегти себе і забезпечити непорушність ідеологічної основи політичної системи провокувала інтелігенцію на дисидентство. Дисидентство значною мірою спричинилося до всебічного викриття правової та етичної аморальності тоталітаризму, його агресивної психології і цілей.

Шістдесятництво для українського суспільного та літературно-мистецького життя є винятковим явищем. На жаль, на сьогодні залишається багато питань, які потребують точнішої і вичерпнішої відповіді щодо вивчення літературного шістдесятництва, його витоків й наслідків.

1. *Бойчук Б.* Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок // Сучасність, 1979, №1.
2. *Діброва В.* Поет як структура рідної стихії // Сучасність, 1997, №7-8.
3. *Івашко В.* Міф про В.Стуса як дзеркало шістдесятників // Світовид, 1994, №III (16).
4. *Касьянов Г.* Українська інтелігенція 1920-30-х років... - К., 1992.
5. *Колісниченко А.* Катастрофа кентавра. // Київ, 1997, №7-8.
6. *Кордун В.* Київська школа – що це таке? // Світовид, №I-II (26-27).
7. *Наумович С.* Шістдесятники // Авангард, ч.5 (142). – Р.XXXII.
8. *Олійник С.* Передмова: в кн. І.Дзюба Інтернаціоналізм чи русифікація. // Сучасність, 1968.
9. *Рубчак Б.* XXI сторіччя прийшло разом з постмодерністами // Літературна Україна, 21 серпня 1997.
10. *Харчук Р.* Ще раз про "дві літератури нашої доби" // Світовид, 1994, № 1 (14).
11. *Царинник М.* Поезія і політика // Сучасність, 1986, №9.

12. Шістдесятництво як міф чи профілі на тлі покоління? // Літературна Україна, 10 квітня 1997.

Стаття надійшла до редколегії 10.06.98.

Summary

This article deals with the problem of the Ukrainian liberal intelligentsia of the sixties, which opened a new stage in spiritual opposition to totalitarism. Much attention is devoted to definition of the most important features of the new generation of the Ukrainian youth, such as national pride, an aesthetic liberty, "open style of thinking". The author demonstrates convincingly, that the liberal intelligentsia of the sixties has given rise to modem dissidents, fighters for the national liberation of the Ukraine.

© О.В.Бондаренко, 1998.

ПУБЛІКАЦІЇ

ВІД РЕДКОЛЕГІЇ

Започаткування публікацій у збірникові "Питання літературознавства" має на меті оприлюднення вартісних літературних чи літературознавчих матеріалів з різних причин невідомих сьогочасному читачеві. Це — або призабуті та мало приступні, або вперше перекладені українською мовою, або взагалі дотепер не друковані тексти.

Тематично публікації відповідатимуть науковому напрямкові збірника, переважно пов'язані з друкованими тут науковими розвідками. Так, нижче друкована повість Георгі Асакі "Мазепа в Молдові" та стаття Дмитра Донцова "Мазепа в західноєвропейській літературі" змістовно пов'язані зі статтею Н.Р.Колісниченко-Братунь "До питання рецепції образу Мазепи в чеській літературі" (драма Й.В.Фріча "Іван Мазепа") у другому випуску "Питань літературознавства". Разом з тим, ця стаття Д.Донцова, а також бібліографічний показчик його літературознавчих праць перегукуються зі статтею О.Є.Ткачук "До проблеми національно-патріотичного та загальнолюдського (на матеріалі публіцистики Д.Донцова і Б.І.Антонича)", що вміщені в цьому випуску.

М.А.Богайчук, А.Р.Волков
Чернівецький університет

РУМУНСЬКИЙ ТВІР ПРО МАЗЕПУ

З культурним відродженням у Молдові та Валахії 1-ої пол. XIX ст. пов'язане ім'я Георге Асакі. В Дунайських князівствах він був піонером багатьох починань у галузях літератури та мистецтва, історії та народної освіти, архітектури, філологічних і природничих наук, автора багатьох перекладів із світової літератури. Збірки "Поезії" (1834), "Вибрані байки" (1836), п'єси та твори на історичну тематику, насичені патріотичними та дидактичними мотивами, збагатили румунську літературу тематично й жанрово.

Життєво і творчо Асакі був пов'язаний з Україною. Він народився 1 березня 1788 р. в м.Герці (тепер — Чернівецької області) в родині священика Лазаря Асакієвича, котрий деякий час був хотинським протопопом. Протягом 1789-1805 рр. родина проживала у Львові, де майбутній письменник навчався в гімназії, а потім на філософському факультеті університету. Асакі прихильно ставився до українського народу, його культури, знав українську мову. 1841 р. в журналі "Ікоана лумій" він друкує статтю "Козаки", яка свідчить про добру обізнаність з українським фольклором. Автор називає козаків "хоробрим народом". Українські історичні й соціальні пісні для нього — "політичні маніфести і бойові прокламації" народу. Ці пісні, наголошує Асакі, "завжди надихали козаків старовинним духом незалежності й відваги". В кінці статті автор наводить у власному перекладі вірш "Козаки" українсько-польського поета-романтика Тимка Падури

Письменник важливого значення надавав творам на національно-історичну тематику. Водночас його цікавила історія сусідніх народів. З цього погляду значний інтерес являють історичні оповідання "Княжна Руксанда" (1841) та "Мазепа в Молдові" (1859). В "Княжні Руксанді" ("Роксанда Доамна") змальовано романтичний епізод одруження сина Богдана Хмельницького Тимоша на Руксанді — донці молдавського господаря Василя Лупу.

Асакі, котрий уважав історію Молдови невідривною від історії України, прямо-таки не міг обминути традиційний образ Мазепи. Асакі, сказати б, зліквідував відставання румунської літератури в мазепіані.

Постать Мазепи вже з XVIII ст. була широко відома за межами його батьківщини. Він – чи не найпопулярніший в європейському регіоні традиційний образ української генези. Великий гетьман сприймався як втілення типу борця за національну незалежність. Цим він був близький іншим народам, зокрема румунам, що перед ними історія

ставила подібні завдання. З другого боку, вабила романтикою сама біографія гетьмана.

На час написання твору Асакі образ гетьмана уже був засвоєний літературою та мистецтвом Франції, Англії, Швеції, Росії, Польщі, Угорщини. Можна припустити, що безпосереднім поштовхом до написання "Мазепи в Молдові" були "Історія Карла XII" (1781) Вольтера та поема Байрона "Мазепа" (1818), яка була перекладена румунською мовою відомим письменником і філологом Іоном Еліаде-Редулеску (1802-1872) і надрукована в Бухаресті 1834 р. (2-е вид. перекладу - 1839 р.). Асакі в основному відштовхується від "байронівського сюжету", доповнивши твір деякими історичними даними та різноманітними романтичними епізодами.

Румунський письменник наголошує, що життя гетьмана України було пов'язане з Молдовою й Валахією. Натякає на те, начебто Мазепа був молдованином, адже в "правильних овалах його обличчя проступали скоріше риси романського, ніж слов'янського походження" /2,с.392/. Позитивно ставлячись до Мазепи, письменник вказує, що гетьманові були властиві "вишукані манери поведінки <...> шляхетне виховання, врода, проникливий розум і спритність у військовій справі". Асакі підкреслює, що Мазепа користувався великим авторитетом у козаків, був далекоглядним політиком. Автор виправдовує таємну угоду гетьмана з королем Швеції Карлом XII, позаяк її метою було створення незалежної суверенної України.

Часом Асакі дорікають за історичні неточності, невідповідність подробиць його розповіді історичним фактам. Ці докори свідчать лише про знехтування історичними та історико-літературними критеріями. Треба зважати на жанрову специфіку. Це фактично не оповідання (авторське визначення, як у багатьох інших історико-літературних випадках, аж ніяк не є доказом). "Мазепа в Молдові" належить до т.зв. історичної прози. Цей напівлітературний, напівнауковий (з розрахунком на освіченого читача) вид писемності був поширений у XVIII ст. В такому жанрі писали про українського гетьмана англієць Д.Дефо – "Безстороння історія життя і діянь Петра Олексійовича, нинішнього царя Московії" (1723), француз Вольтер – "Історія Карла XII" (1731), військовий духівник шведського короля Нордберг – "Історія Карла XII" (1740), угорець Й.Гвадані – "Життя шведського короля Карла XII"(1792). У середині XIX ст. французький романтик П.Меріме продовжує традиції історичної прози в нарисі "Українські козаки та їхні останні гетьмани" (1854), де зокрема пише про Мазепу. Згідно з законами жанру автори історичної прози сполучали виклад справжніх історичних фактів з вигаданими романтичними епізодами. Так, Вольтер увів у свою історію Карла XII вигаданий особистим ворогом Мазепи Пасеком епізод прив'язування до спини дикого коня, що надалі міцно ввійшов у літературну мазепіану.

Із змістом повісті "Мазепа в Молдові" українські читачі мали нагоду ознайомитися ще в кінці 20-х років. Чернівецька газета "Час" (1929, 19, 20 і 21 квітня) вмістила великі уривки твору у вільному переказі буковинського публіциста й педагога Святослава Лакусти (1884-1959).

Через відомі політичні обставини літературна мазепіана довгий час залишалася поза увагою українських літературознавців. Останнім часом в Україні оприлюднено багато творів європейської мазепіани. Але належить зібрати та оприлюднити все, що було надруковано чужими мовами про великого гетьмана. На жаль, український читач ще не знає румунської повісті про Мазепу, яка була написана в географічно та історично близькій до нашої Батьківщини державі. "Мазепа в Молдові" Георге Асакі, безперечно заслуговує на видання українською мовою.

© М.А.Богайчук , А.Р.Волков, 1998

Георге АСАКІ

МАЗЕПА В МОЛДОВІ
(Історична повість)

З румунської переклав Микола БОГАЙЧУК

Коли Молдова в XVII столітті завдяки славним подвигам, які були здійснені на захист свого політичного існування, цілісності прадідівської землі і збереження віри, боролась проти переважаючих ворожих сил, коли вона була щитом християнства і гордістю Заходу, млиста пелена ще закривала від зору Європи північно-східні простори континенту, а держава Московська, що стогнала під татарським ярмом, чекала на могутній промінь, який мав би освітити їй шлях до нового життя і слави. Петро Перший став тим провіденціальним героєм, перед дивовижними вчинками якого меркнуть всі діяння інших засновників імперій.

Аби примножити велич цього героя-законотворця, йому в сучасники і суперники доля призначила державного діяча не менш визначного та енергійного, хоча й не такого щасливого у своїх починаннях. Карл XII, король Швеції, що вступив на престол у 15 років, розвинув у собі зухвалий мужній характер, який мав би прославити його як другого Олександра Македонського, якби не мав він за суперника Петра і не змушений був безперервно воювати з росіянами, сподіваючись приборкати і обмежити реформи по перетворенню Росії в колосальну імперію. Так Карл став для Петра навчителем у військовій майстерності.

Обидва славетних монархи, намагаючись здобути найвигіднішу позицію для здійснення своїх планів, постійно прагнули добитись політичного впливу на Польщу. Цю країну, що межувала на півночі зі Швецією і простягалась тоді від Балтійського моря до Чорного, шматували на частини усобиці і чвари в результаті її конституційної системи, яка узаконила вибори короля-правителя. Поляки здавна вихвалялися цим принципом, не підозрюючи, що саме він призведе і, зрештою, призвів до загибелі їх вітчизни.

Ця конституція, що милувала честолюбство численної гоноровитої шляхти і давала кожному шляхтичеві право голосу і право бути обраним главою держави, була джерелом внутрішніх чвар. З цього скористались сусідні країни, зокрема Росія, яка вже в ті часи почала утверджувати свою могутність на відторгнутих від Польщі землях.

Як це було в Молдові після занепаду династії Драгошів, коли господарів обирали спочатку із середовища місцевих бояр, потім із чужинців, а згодом із осіб, нав'язаних турками, так і в Польщі після згасання роду Ягеллонів

Перекладено за виданням: Г.Асаки Опере алесе Кишинэу, Шкоала советикэ, 1957.

© Богайчук М А.

корона перестала передаватись у спадщину; і суверенні права короля обмежувались з кожними новими виборами на шкоду всієї республіки, яка внаслідок суспільних чвар втрачала свою могутність.

Останньою спробою Польщі утвердитись на міжнародній арені була її інтервенція в Росію та окупація Москви 1610 року. Після цього могутність Польщі почала занепадати, вона втратила васальну Прусію і право на володіння Смоленськом, Києвом та Україною.

В середині XVII століття Україна, найбільша із польських провінцій, заселена козаками, перебувала у стані бродіння. Віддаленими від центру імперії обширними маєтками польських магнатів, які складали більшу частину України, управляли євреї. Тиранія цих кровопивців була особливо нестерпною, бо влада людей, приречених на рабство і презирство, здавалася принизливішою, ніж свавілля чванькуватих аристократів. Ті страждання посилювалися гонінням єзуїтів на православну церкву, яку сповідували козаки.

За таких обставин козаки часто повставали, аби скинути нестерпний гніт і відстояти свої привілеї, які шляхта розтоптала і яку навіть король не міг приборкати. А що скарги козаків ігнорувалися, то їхнє незадоволення перейшло врешті-решт в їхнє заворушення, яке розрослося настільки, що його вогонь перекинувся на всю Україну, Польщу і досяг півночі Європи.

Подібно до того, як простий швейцарський мисливець, котрий не зміг перенести завданої його синові кривди і підняв загальне повстання, що звільнило всю країну від іноземного ярма [1], так і на Україні груба образа дружини одного козака спричинила велику катастрофи, наслідки якої торкнулись і Молдови.

Ватажком козацтва був тоді Богдан Хмельницький — досвідчений воїн, який служив Речі Посполитій у багатьох війнах. Влада його поширювалась аж до берегів Азовського моря, звідки він планував морську експедицію на Константинополь, в той час як польська армія в союзі з військами Молдови мала атакувати турків на суходолі вздовж моря в напрямку столиці османів.

Богдан Хмельницький був власником млина на березі Дніпра, який незаконно відібрав Чаплинський — управитель маєтками одного польського магната. Богдан подав скаргу до суду; однак замість того, аби покарати кривдника, його самого кинули до в'язниці; і тільки втечею до татарського хана він врятувався від смерті, яку готував йому тиран-насильник. Дізнавшись, що управитель маєтками учинив беззаконня, вбив його дружину і сина, розгніваний Богдан, щоб помститися, повернувся на Україну. На його заклик весь народ козацький взявся за зброю. Восени 1648 року [2] Богдан на чолі 300-тисячної армії козацького війська вирушив до Польщі, перемагаючи найпрославленіших польських генералів, яких Річ Посполита послала на

[1] Йдеться про легендарного героя Швейцарії Вільгельма Телля, котрий в 1307 р. очолив народне повстання проти австрійських гнобителів (*Тут і далі примітки перекладача*).
[2] Тут неточність. Насправді це було навесні 1648р.

придушення повстання. Вся Україна, Волинь і Поділля підтримали виступ козаків, до них приєднались буджакські татари, аби розгромити Польщу...

Після смерті короля Владислава і тривалого міжцарів'я саме в розпал цього повстання польська шляхта приступила до обрання нового короля. Цю честь виборювали два брати-монахи. Вони претендували не тільки на корону Польщі, але й на руку вдови покійного брата.

Один із них, Ян Казимір, відмовився від титулу римського кардинала, бо сподівався стати королем Швеції. Однак він зрікся і цих домагань і був обраний королем Польщі, а незабаром з дозволу папи обвінчався зі своєю братовою. Остання, Луїза Гонзага, дотепна і вродлива італійка, дуже любила придворну розкіш і пишноту, що якраз цілком відповідало нахилам її нового чоловіка. Цей більше уваги приділяв літературі і парадам, ніж державним справам. Королева та її фрейліни прикрашали собою військові церемонії і сприяли розбещенню двору. Судячи з розкоші та елегантності вбрання, майже неможливо було відрізнити від жінок юного пажа королеви, котрий незабаром став відомий світові своїми амурними пригодами, а через півстоліття, в час зіткнення Петра Великого і Карла XII, очолить українське козацтво. Ім'я цього пажа було **Мазепа.**

Цей юнак, якого природа обдарувала великими здібностями, отримав прекрасну освіту і лицарське виховання. Мазепа був родом із крутоярської місцини подністровської Подільщини, а в правильних овалах його обличчя проступали радше риси романського, ніж слов'янського племені.

Проводячи свою юність при дворі, серед інтриг і розбещеності, він завів любовний роман з дружиною одного з придворних каштелянів. Цей магнат, який гордився своїм багатством, старовинним шляхетним походженням і високою репутацією, все ж уважав, що врода і чеснота його дружини є найкращою серед оздоб двору.

Якою ж лютістю мав він розпалитися, коли в одному зі своїх сільських маєтків упіймав дружину в гріховних зв'язках з Мазепою. Оскаженілий від цієї образи, він вирішив піддати свого суперника нечуваному покаранню, вважаючи, що таким незвичним застосуванням своєї влади він змиє ганебну пляму зі своєї сім'ї.

За подібних фатальних обставин Мазепа, бачачи загрозу своєму життю і честі, неодмінно спокутав би свою провину власною кров'ю. Проте спійманий зненацька в чужому домі численними дворовими слугами каштеляна, нещасний юнак даремно вмовляв розгніваного магната вбити його. Знеславлений вельможа, прислухаючись лише до голосу зненависті, наказав привести необ'їжджeного дикого коня, якого щойно припровадили із степів України. З Мазепи зірвали одежу і здвоєними мотузами прив'язали його зверху до коня так міцно, що в нещасного не залишилось жодної надії на порятунок. Під глузливі прокльони й улюлюкання панських кріпаків кінь зі своєю ношею був відпущений в безмежне поле.

Важко сказати, що завдавало юнакові більше мук: тіло, яке страждало від вузлів, що в'їлися від божевільного лету неприборканого коня, чи його зранене серце, що втратило предмет свого кохання і було піддане такому принизливому привселюдному знущанню.

Під шум зловтішних вигуків і регіт прислуги каштеляна скакун рвонув уперед, наче крилата стріла; удари прив'язаного людського тіла ще більше розпалювали коня. Він летів навпростець тільки голими полями, по бездоріжжю, обходячи села і сліпо підкоряючись тільки інстинктові, котрий гнав його в рідні краї.

Інколи, опинившись на пагорбі, кінь призупинявся і, насторожившн вуха, так відчайдушно іржав, неначе просив допомоги і чекав відповіді; але чуючи тільки розпачливий стогін нещасного Мазепи, кінь знову стрімко мчав уперед; піна виступала на тварині, змішуючись з холодним потом і кров'ю, яка стікала з ран приреченого. Коли муки Мазепи стали нестерпними і він подумав про смерть, кінь після добового шаленого лету опинився в густому лісі, де нова небезпека могла вкоротити життя обох. Зграя вовків відчула подвійну здобич. Вона кинулася в гонитву за зв'язаним їздцем, заповнюючи лісові хащі диким виттям. Вовки було вже ось-ось мали схопити здобич, якби зажерливість диких хижаків не щезла, коли вони вздріли дивну істоту-кентавра; налякані хижаки самі рвонули геть.

Нова небезпека, але водночас і божа іскра надії на порятунок замерехтіла перед юнаком, коли він побачив широку ріку, через яку кінь пустився плавом. Холодна вода, обмиваючи закривавлене тіло Мазепи, могла стати причиною смерті страждальця, але сильний і вправний кінь швидко виніс його на протилежний берег. Ступивши на сушу, кінь обтрусився, і водяні бризки оживили Мазепу, що було втратив свідомість. Але він прийшов до себе, мабуть, тільки для того, аби поглянути на зранене власне тіло, яке блідо освітлював місячний промінь, що пробивався крізь темні хмари. Кінь поскуб соковитої трави, якої покуштував би й сам Мазепа, якби міг, раптом заіржав, покрутив головою, наче вибирав напрям подальшої дороги, потім, гнаний якоюсь примарою, знову пустився на схід, де перед ним лежав безмежний, дикий, необжитий степ.

Там навколо не було чути навіть щебету випадкового птаха, а стомлений кінь вже не мчав так швидко, як перше: він все частіше спотикався, із ніздрів валила гаряча пара, з губів стікала іржава піна. Вранці кінь прибився на лісову галявину і зупинився; тупіт скакуна відчув табун диких коней, що із шумом вигулькнув із кущів.

Деякі з них, найсміливіші, наблизились до жалюгідного огиря, але, угледівши химерну тварюку, завернули назад у чагарник. Між тим інстинкт підказав бідному жеребцеві, що йому могли би допомогти. Кінь зібрав усі свої сили, немічно заіржав, намагаючись ступити крок уперед, але, очевидно, безперервна гонитва відняла у нього останні сили. Він звалився боком на землю, в очах потемніло. Тварина засіпала ногами і, витягнувши шию,

спустила дух. Кінський табун знову вискочив із чагарника, оточив лежачий труп, обнюхав його і, наполоханий неживим монстром, зник геть у лісових хащах.

У такому стані Мазепа пробув аж до заходу сонця — живий, прив'язаний до падла; його сили згасали, і він ще раз обвів мутним зором дику пустку, яка мала стати його могилою. Лише круки кружляли над ним, а в їхньому карканні вчувався похоронний плач. Один із диких птахів сів на роздутий труп коня і зібрався було розпочати огидну вечерю, але, запримітивши кволі порухи людини, злетів і карканням сповістив, що заупокійна трапеза відкладається. Мазепа, безсилий захистити голосом або рухами своє розтерзане тіло, впав у забуття. Серце його ледве билося, а очі спалахнули блиском, наче свічка, перед тим як погаснути.

В той час як нещасний паж, позбавлений утіх і насолод королівського двору, пропадав у степах України і з останніх сил боровся з невідворотною смертю, жінка, яка була причиною його нечуваних поневірянь, спокутувала свою провину не менш дивним способом.

Жорстоко вражене самолюбство її чоловіка не наситилось нелюдською карою, яка спіткала Мазепу; засліплений гнівом каштелян задумав так покарати свою дружину, щоб, не позбавляючи її життя, прилюдно зганьбити її і цим відплатити за свій сором та дати страхітливий урок усім жінкам, аби не топтали святість сімейного вогнища.

Щоб здійснити свій примхливий план, який відзначався жорстокістю і бездушністю, каштелян звелів приготувати чорну хуру, подібну до сільського похоронного воза, і запрягти її парою таких же чорних биків. Грішницю Терезу в чорному вбранні і під чорним покривалом посадили у той химерний віз навпроти ченця-капуцина [1], який безперервно читав їй проповіді і голосно осуджував її провину. Попереду воза верхи на чорному волі їхав жовнір зі стягом у руках, на якому був написаний вирок нещасній жінці.

Під крики глузливих роззяв ганебний кортеж разом з Терезою вирушив у далеку багатоденну дорогу до верхів'їв ріки Прут в карпатський маєток каштеляна, де грішниця, заперта в скит, була приречена пробути до кінця життя у сльозах і покаянні.

Хоча Польща і не славилася суворістю звичаїв, і скандали, на кшталт описаного, були навіть модними у вищих аристократичних колах, однак покарання, якому була піддана Тереза, виявилося досить поблажливим з огляду не тільки на десять біблійних заповідей, але й на інші цивільні закони, котрі передбачали побиття на смерть камінням тих, хто порушував шлюбну клятву. Ганьба, яку мала спокутувати Тереза на цьому шляху, була такою нестерпною, що вона ладна була вмерти; до того ж її горе посилювалось вагітністю і подальшою перспективою свого проживання в дикому краї серед розбійників і хижих звірів.

---

[1] Капуцин – член католицького чернечого ордену, заснованого в 1525 р. Назва походить від пришитого до ряси гостроверхого капюшона-каптура.

Але полишимо нещасну жінку її долі і повернімося на Україну, куди вільний степовий кінь у шаленому леті переніс Мазепу.

Сонце вже майже ховалося за обрій, і сутінки стали покривати два трупи, коли якийсь козак, повертаючись із полювання разом із своїм сином, був насторожений настирним гавкотом хортів; собаки здалеку зачули щось чуже на своєму шляху. Повернувши за гончаками, мисливець натрапив на якесь страховисько і людське тіло, що були укриті травою і вечірніми сутінками. Від побаченого собаки насторожились, заскавучали і відійшли, але хоробрий козак, перехрестившись, приготував рушницю і відчайдушно крикнув, та, бачачи, що ніхто не відповідає, підійшов і нахилився над монстром, де розгледів мертвого коня і прив'язану до нього людину, в якій ще тліло життя. Відчувши, що перед ним якась таємниця, козак негайно обрізав шворки і з допомогою сина підняв Мазепу на плечі й поніс до свого дому, що стояв у недалекому хуторі.

Завдяки зворушливій турботі козака, його сім'ї та сусідів-хуторян Мазепа поступово одужав. Сприятливі умови та молодість зробили свою справу. Здоров'я повернулося до юнака. Потім він розповів про свої пригоди і про жорстокість магната, чим завоював у козаків співчуття і зміцнив у них зненависть до поляків. Вишукані манери поведінки Мазепи, його врода, проникливий розум і спритність у військовій справі призвели до того, що незабаром козаки стали захоплюватись ним і охоче записали його до свого війська.

Перенесені страждання і чудесне врятування від жорстокого покарання, яке означало безумовну смерть, гостинність, з якою він був прийнятий людьми бунтарської вдачі, докорінно змінили легковажний характер молодого пажа і перетворили його в суворого воїна.

А тим часом ворожнеча між Польщею і козаками все більше зростала. Гетьман Богдан Хмельницький продовжував настоювати на обіцяних, але розтоптаних шляхтою козацьких привілеях, що привело до нової війни між обома народами.

У Молдові князював тоді Василь Лупу — мудрий та енергійний правитель, відомий національними і громадянськими реформами, проведеними в країні, надто відновленням румунської мови в церкві та у веденні офіційних документів. Але не тільки ці реформи разом з величезними багатствами принесли йому славу. По всіх усюдах ширилися чутки про нечувану красу трьох його доньок, найвродливіших серед принцес того часу. Це складало гордість князівського дому, але водночас додавало йому чимало турбот, бо багато іноземних і державних мужів сподівалися породичатися з господарем Молдови. Одна з його доньок одружилась із князем Радзивіллом, і цей шлюб зробив Молдову в повній мірі політичним союзником Польщі. Однак Богдан Хмельницький, який володарював на лівобережжі Дністра, не хотів терпіти поруч упливу, що заважав його власним планам. До того ж гетьмана долали пристрасті всіх тих, кого доля вознесла із низів до вершин влади. Він прагнув

разом зі своїм народом і родиною піднятись із вікової приниженості, а з метою забезпечення своїх політичних планів вирішив стати сватом Василя Лупу.

Цей задум зародився в серці його сина Тимоша, котрий багато наслухався про нечувану вроду князівни Руксанди — молодшої доньки господаря Молдови; гетьманів син забажав пересвідчитись у цьому інкогніто і на власні очі.

Своїми планами Тиміш довірився Мазепі, котрий, як ми вже знаємо, мав певний досвід у справах амурних пригод. Домовившись, вони одяглися татарськими купцями і наприкінці страсного тижня прибули до Ясс.

Наслідком цих мандрів (під час яких молодому козакові вдалось непомітно побачити князівну) було те, що після повернення на Україну Тиміш розповів батькові про нечувані принади Руксанди, про блиск молдавського двору і владу Василя Лупу, доводячи, яку велику вигоду і користь подібний родинний союз принесе не тільки йому особисто, але й в цілому Україні в політичних справах.

Саме в той час, коли князь Вишневецький просив руки сестри Руксанди, а якийсь принц із Угорщини посватався до неї самої, Богдан Хмельницький навесні відрядив до Ясс пишне посольство просити Василя Лупу віддати за його сина князівну Руксанду. Однак молдавський господар, вважаючи Богдана ворогом союзної Польщі і неосвіченим варваром, до того ж попереджений зятем Радзівіллом, відмовив у цьому сватанні. Тривалі переговори, що стараннями Польщі були перервані, тільки посилили зненависть Богдана до Речі Посполитої.

Відтак гетьман України діяв більш рішуче, він не тільки озброїв закріпачений народ, але й закликав бідноту до розподілу майна польської шляхти. Він же підняв прапор боротьби проти католицизму за торжество православної церкви. Туреччина, наймогутніша в ту епоху держава, присвоїла Богдану титул князя України. Патріарх Константинопольський прислав йому освячену шаблю, мощі і загін грецьких монахів-місіонерів разом з архієпископом Корінфським. Богдан на чолі 300-тисячного війська козаків і союзних татар вторгся аж у саме серце Польщі. З метою відомстити своєму кривдникові Мазепа бився в авангарді; палац каштеляна був підданий вогню і мечу; і скоро тільки дотліваючі руїни свідчили про те, що тут колись стояла резиденція магната. Всі зусилля, вжиті Мазепою для пошуків слідів нещасної Терези, були марними. Польща втратила віру в порятунок. Краків, стара столиця, обезлюднів, вельможство тікало до Німеччини і навіть на береги Балтійського моря. Одночасно Тиміш з великим козацьким військом пішов на Молдову, аби з допомогою зброї здобути те, чого не міг добитися мирним шляхом. Польська армія під командуванням Потоцького мала на меті не

допустити вторгнення козаків у Молдову, але була розбита біля Батовичів[1]; був розгромлений також і молдавський загін, що намагався перешкодити козацькому війську переправитись через Дністер. І все ж Василь Лупу відхиляв вимоги переможців до тих пір, поки бояри, стурбовані загрозою Молдові, не звернулися до господаря із настійливим благанням дати згоду на одруження Руксанди заради врятування вітчизни.

Одразу ж після цього озброєні козаки перетворились у мирних гостей, і в червні 1652 року в Яссах відбулося пишне весілля Тимоша і Руксанди. Святкові торжества тривали цілий місяць, протягом якого козаки безжурно бенкетували, а потім щасливий жених разом з прекрасною нареченою повернулися в дикі степи України.

Цей шлюб, хоча й небажаний, став опорою Молдови в її політичних інтересах, тим більше, що новий буревій уже насувався на цю землю. Система виборів правителя, котра після згасання династії Драгошів викликала неодноразові заворушення в країні і втручання з-за кордону, і на цей раз була причиною багатьох ускладнень. Василь Лупу, хоча і не був уродженцем Молдови, з молодих літ служив їй з такою винятковою відданістю у всіх суспільних справах, що заслужено отримав права громадянства, був обраний господарем і протягом двадцяти років блискуче виправдовував це довір'я. Але згадана виборча система, яка давала право кожному бояринові претендувати на престол Молдови, а також інтриги сусідньої Мунтенії[2] викликали новий заколот проти молдавського господаря. В 1658 році, в страсну неділю, Василь Лупу був присутнім на літургії в монастирі Арона-воєводи, яку відправляв проїздом через Молдову до Москви патріарх Антіохійський Макарій. В той момент якийсь монах передав господареві секретного листа, де було сказано, що великий логофет[3] Стефан Георгіце із Рекечунь, у змові з Матеєм Басарабом, князем держави Румунської, і принцем Ракоці із Трансільванії, об'єднались, аби детронувати і вбити Василя Лупу. Одночасно аж з самого кордону прийшла звістка про те, що об'єднана угорсько-румунська армія під командуванням Кемені перетинає Молдову і наступає на Ясси. Господар не міг покладатися на своє невелике військо, сильно скорочене за порадою підступного логофета Георгіце. Віроломно зраджений, він змушений був разом з родиною і державною казною сховатися у Хотинській фортеці, а потім, перейшовши через Дністер, піти у фортецю Кам'янця під захист свого зятя. За наказом Богдана корпус козаків на чолі з Федоренком і Мазепою форсував Дністер, з'єднався з прихильниками Василя Лупу і біля села Поприкани, що поблизу Ясс, ущент розбив угорсько-румунське військо; після чого Кемені зі своїми угорцями і

---

[1] Мова йде про знамениту Батізьку битву, коли в травні 1652 р. біля гори Батіг на Вінничині козацьке військо на чолі з Б.Хмельницьким вщент розгромило польську армію. Це одна з найблискучіших військових операцій гетьмана України.

[2] Мунтенія – Валахія.

[3] Великий логофет – правитель, управитель, високий боярський чин у середньовічній Молдові.

логофетом Георгіце дременув у Мунтенію, в гори, а Василь Лупу знову обійняв престол Молдови.

Задумавши відомстити Матею Басарабу, котрий із недавнього друга перетворився в запеклого ворога і не переставав підривати владу господаря Молдови, Василь Лупу при підтримці козацького корпусу на чолі з Мазепою організував похід у Валахію. Причиною поспішності експедиції була надія наздогнати втікачів і відібрати в них здобич і бранців, яких вони захопили в Яссах. Серед полонених знаходилась і єдина донька одного літнього боярина, яка своєю вродою і чеснотою була окрасою жіночої статі, а також єдиною втіхою і спадкоємицею батька.

Цей інцидент розбурхав лицарські гордощі у Мазепи, і він поклявся старому молдаванові, що звільнить його доньку з рук крадіїв. Запалившись благородними помислами, він вибрав трьох кращих козаків і стільки ж молдаван і, випередивши військо, наче на крилах полетів по слідах втікачів, з якими раптово зіткнувся віч-на-віч по той бік Панчіу. Кемені, вражений зухвалістю жменьки відчайдушних людей, перш ніж атакувати і знищити їх, попросив пояснень. Угорський воєначальник вирішив вислухати пропозицію сміливця. Розпалений Мазепа з запалом став апелювати до лицарського благородства Кемені, до його прославленої великодушності і солдатської честі, згідно з якими воїни не повинні заплямовувати себе злочинами і грабунками. Наприкінці він зажадав звільнити молоду дівчину, по-злодійському вкрадену з батьківського гнізда, а коли грабіжник на це не погодиться, то він, Мазепа, запропонував, аби конфлікт був вирішений у двобої між ним і угорцем. Вражений Кемені погодився з виставленими умовами.

Після коротких розшуків виявилось, що викрадачами юної красуні були три угорських брати, старший з яких прийняв виклик. Коли був установлений порядок поєдинку на галявині плоскогір'я, військо угорців, як нейтральна сторона, розташувалось за тисячу кроків від окресленого кола. В середині кола, з одного боку, стояв Кемені з п'ятьма угорцями (серед них — три брати-викрадачі і дівчина, яка з великим хвилюванням чекала результатів), а з іншого — Мазепа і п'ять його побратимів. Згідно поданого сигналу обидва супротивники спішилися і накинулись шаблями один на одного. Угорець, засліплений шаленістю і пристрастю, намагався нанести Мазепі смертельний удар, але той махнув булавою і проломив йому голову; мертвий угорець звалився на землю. Тоді два брати загиблого, вражені його смертю, порушили вимоги двобою і кинулись до Мазепи; менший припав до неживого брата, щоб чимось йому допомогти. Мазепа дещо відступив назад, спритно вивернувся і смертельно оперіщив середульшого, який упав, захлинаючись кров'ю. Опісля він напустився на меншого угорця, який накинувся на нього з шаблею і булавою для певності, що так йому, нарешті, пощастить знищити ворога. Але і він упав від смертельного удару, стікаючи кров'ю. Свідки цього кривавого побоїща немовби закам'яніли. Війська, що на відстані спостерігали

за поєдинком, готові були відімстити за смерть трьох братів, але змушені були дотримуватись умов нейтралітету. Кемені, вражений доблестю Мазепи, передав йому дівчину, що стала причиною цієї романтичної сцени. Сам же командир угорців, стурбований наближенням армії Василя Лупу, поспішно відступив через гори в Трансільванію.

Об'єднані козацько-молдавські війська, що незабаром прибули в ту місцину, були приголомшені хоробрістю Мазепи, який врятував дівчину, і одностайно віддали йому почесті; особливо ж радів її батько, котрий, попри поважну старість, прикрасив себе зброєю з нагоди звільнення доньки і аж сяяв з радощів і вдячності благородному визволителю. В пам'ять про цю подію, достойну монумента, та на спомин про трьох загиблих братів Мазепа посадив три смереки. Вони й дали тій місцині назву Бразій [1], що збереглася й донині.

Затим Мазепа повернувся на Україну, а Василь Лупу з козаками Тимоша вирушив до Валахії, де, після багатьох блискучих перемог над Матвеєм Басарабом, 17 травня 1653 року зазнав поразки від угорсько-румунських військ, що прийшли на допомогу Стефану Георгіце. Сам Василь Лупу змушений був утекти на Україну до Богдана Хмельницького і попросити допомоги, в той час як Тиміш, переслідуваний угорсько-румунським військом, закрився в сучавській фортеці, а разом з ним 8 тисяч козаків, його дружина Руксанда і теща; тут же зберігалась більша частина молдавської казни.

Відтоді зірка Василя Лупу, цього визначного реформатора, стала гаснути. Він змушений був шукати порятунку на Україні, де війна козаків з Польщею поглинала всі сили Богдана і де вкрай необхідною була доблесть Мазепи. В той час Молдова являла собою сумне видовище, вона стала центром зіткнення трьох ворожих армій різних народів, що воювали за власні інтереси. Облога сучавської фортеці тривала три місяці і 15 днів. Відбірні угорсько-валаські війська, серед яких перебував і претендент на престол Стефаніце зі своїми прибічниками, безперестанку обстрілювали фортецю трансільванською артилерією, на що обложені відповідали з неменшою енергією, героїчно обороняючи як колосальні багатства Василя Лупу, що знаходились там, так і свого ватажка Тимоша, його дружину Руксанду та її матір. Козаки і татари на чолі з Василем Лупу, які поспішали на виручку обложеним, уже було перейшли Прут, коли від ворожого ядра, що розірвалось над фортецею, загинув Тиміш, а деморалізований і позбавлений командира гарнізон капітулював. Багатства, що дісталися переможцям, були поділені між Басарабом, угорцями і Стефаніце. Доля родини господаря Молдови та його власна планида залишались неясними. Сам Василь Лупу, дізнавшись про капітуляцію Сучави, повернув у Крим. За декілька років після

[1] Брад – смерека, ялина, сосна.

цієї катастрофи, внаслідок якої молдавська земля втратила достойного правителя, зійшов з історичної арени і Богдан Хмельницький.

Ця незвичайна людина відіграла визначну роль на кону світових подій. Великий політик, мужній воїн і владний сюзерен, він жив у своєму домі як простий селянин, приймав послів коронованих осіб у тій же кімнаті, в якій мешкав зі своєю дружиною. Протягом десяти років гетьман був грозою для Польщі, і сусідня Молдова відчувала його силу. Оскільки Богдан не зміг реалізувати план конфедерації України з Польщею, він змушений був віддатися під покровительство царя Олексія — батька Петра Великого. Коли Польща згодом розпалася, то українське козацтво першим опинилось під ярмом російських царів.

За часів Яна Собеського, після багатьох грізних подій та воєн між поляками і турками, театром дій яких були Україна і Молдова, басурмани віддали Правобережну Україну молдавському господареві Дуці [1], що мав у Немирові свого намісника. А коли турки зазнали поразки в битві під Віднем, козацький гетьман Самойлович перед смертю передав державні справи Мазепі. Цей, бачачи, що турки продовжують грубо топтати цілісність України, звернувся до Петра Великого, котрий, зваживши на авторитет Мазепи серед козаків, призначив його правителем України. Будучи солідніщим за віком, новий гетьман України мав достатньо енергії, щоб не тільки розпочати реформу козаччини, але й щоб добитись незалежності України саме в той час, коли Петро Великий, ставши імператором Великоросії, виношував план приєднання до своєї імперії всіх провінцій, заселених слов'янами. Це і стало причиною того, що Мазепа встановлює таємні стосунки з Карлом XII, котрий повсякчас стояв на перешкоді всім починанням реформатора Росії.

Аби реалізувати свій план, король Швеції Карл XII в 1708 році виступив із Саксонії на чолі 45-тисячної армії і, розраховуючи на обіцяне Мазепою військо та провіант, перейшов Березіну, яка століття потому стала фатальною для армії Наполеона І. Хоча Петро І і був неодноразово битий шведами, однак він продовжував переслідувати супротивника аж до Десни біля її впадання у Дніпро, де Карл XII чекав на допомогу Мазепи, який зміг привести йому ледве 2 тисячі козаків, оскільки весь їх народ не бажав битися проти росіян. З цією незначною допомогою Карл разом з Мазепою підійшли до Полтави, де 27 червня 1709 року відбулася вікопомна битва, що мала розв'язати цілий вузол європейських проблем. Ризик не був рівнозначним для суперників: смерть Карла позбавила би світ від одного героя, загибель Петра поховала би разом з ним надії Росії на оновлення. Вже на самому початку битви Карл XII був поранений в ногу і надалі командував військами з носилок. Обидві армії та їх командувачі виявляли чудеса хоробрості, однак після того, як ядро вбило і носіїв Карла, поразка шведів стала очевидною. Майже 14 тисяч шведів з

[1] Георгій Дука – вірний прислужник Туреччини, тричі правив у Молдавському князівстві в XVII ст.

генералами були взяті в полон, а Карл і Мазепа з незначною кількістю своїх прихильників змушені були втікати у Молдову. Вони досягли Варниці недалеко від Тігіни, тобто Бендер, де намагалися схилити турків оголосити війну Петрові. Але всі їхні наміри були б марними, якби хан татарський не забив тривогу з приводу колосальних планів Петра в районі Азовського моря. Усвідомивши небезпеку, що загрожувала Туреччині, великий візир Кюперлі направив до Дунаю могутню армію. Це сталося одразу ж після того, як він проголосив господарем Молдови Дмитра Кантеміра, сподіваючись на його вірність Оттоманській порті.

Однак цей господар уклав з Петром таємний договір, згідно з яким віддавав Молдову під протекцію Росії і обіцяв виставити армію проти турків. Петро Перший, змушений перервати реформаторську діяльність, в супроводі своєї дружини Катерини, німкені, що з полонянки виросла до імператриці, прибув у Молдову до свого нового союзника Кантеміра з військом, до якого мав приєднатись молдавсько-румунський корпус, на чию допомогу він розраховував. Однак після триденного вичікування в Яссах, так і не отримавши відповіді від князя Бринковяну[1], Петро був змушений виступити тільки з 25-тисячним військом і п'ятьма тисячами молдаван проти стотисячної турецької армії, яка, переправившись через Дунай, просувалась вздовж Пруту.

Добре відома історична битва, яка сталася 16 червня 1711 року біля села Станілешти, що поблизу Фелчіу, коли жменька сміливців на чолі зі своїм героїчним імператором, позбавлена амуніції, провізії, а в розпал денної спеки навіть води, відважно билася проти вчетверо переважаючої армії великого візира Кюперлі. Тільки енергія Катерини[2] врятувала Петра, його військо і Росію від жорстокого розгрому. І хоча Прутський мир[3] матеріально був невигідний для Петра, однак в той день імператор здобув моральну перевагу, бо, опинившись у скрутному становищі, він рішуче відкинув вимогу турків видати свого вірного союзника князя Кантеміра. Петро відповів великому візирові: "Краще віддати туркам усі землі, що простягаються аж до Курська, бо в такому разі у мене ще залишається надія забрати їх назад, аніж зламати дане слово. Нічого вищого за честь у нас немає, втратити ж її значить перестати бути монархом".

Після цього Петро із залишками армії разом з Кантеміром і тисячею молдавських бояр відійшов у Росію, де згодом недалеко від Харкова надав їм землі для поселення, підпорядкувавши молдавських колоністів юрисдикції Кантеміра. Мазепа же, як один з винуватців катастрофи, був оголошений

---

[1] Костянтин Бринковяну – господар Валахії (1688-1714) уклав таємну угоду з Петром І, однак в необхідний момент побоявся відкрито виступити на боці росіян. Мало того, він видав усі плани кампанії турецькому візиру. Через три роки турки стратили його і синів за "зраду".

[2] Катерина – дружина Петра І. Тут явно перебільшення заслуг імператриці.

[3] Прутський трактат 1711 р. – договір між Росією і Туреччиною, підписаний 28 липня 1711 р. у військовому таборі на р.Прут.

зрадником Росії і підданий анафемі, а його портрет-чучело повісили на шибениці.

Карл XII, що перебував тоді під Бендерами, підштовхуваний під час цих великих подій Мазепою, ходив до турків, аби не допустити укладення миру між Росією і Туреччиною. Однак зусилля його були марними. Тому шведський король повернувся на місце свого добровільного заслання, де прожив ще п'ять літ; восени 1714 року, переодягнений у форму німецького офіцера, верхи на коні, він проїхав через усю Молдову, Трансільванію, Німеччину, звідки переправився до рідної Швеції, де в Штральзунді незабаром помер.

А Мазепа, стомлений життям і ударами долі, не втрачав надії ще послужити Україні. Розлучившись із Карлом, він вирішив поїхати до Константинополя, аби схилити на свій бік турків. Молдова була йому знайома з молодих років ще з походів Богдана і Тимоша, а на шляху до Галаца він згадав свій п'ятдесятилітньої давності лицарський подвиг, вчинений проти угорців задля звільнення доньки молдавського боярина.

Зажурений цими спогадами, Мазепа виїхав на пагорб, де колись бився з трьома угорцями, але ту вікопомну місцину неможливо було впізнати. З трьох маленьких смерічок, посаджених ним, тут виросли величаві й могутні дерева; їх велетенські конари прикривали скит. Це був притулок для бідних черниць, що цуралися мирської суєти.

Знайшовши там, за звичаєм подібних закладів, скромну гостинність, Мазепа захотів довідатись, яким чином дика місцина стала монастирем. Стара ігуменя розповіла, що в 1653 році, в пору смут і навал на Молдову, якась красуня, схоплена угорцями, саме тут була дивовижним чином звільнена славним іноземним воїном, і що батько її на знак вдячності за порятунок доньки заснував тут скит.

Мазепа, схвильований цією оповіддю, що розбурхала його далеку юність, зворушений думкою, що бодай одне із його діянь закарбувалось у пам'яті народній, побажав, не відкриваючи імені свого, дізнатись про історію самої черниці.

"Про своє минуле я нічого не знаю, — мовила поважна жінка, — одне тільки запам'ятала, що, рятуючись від татар, ми з матір'ю із Польщі, де бере свій початок річка Прут, втекли сюди, де зараз стоїть монастир. Через декілька років таємнича журба прискорила її смерть. Але вона повідала мені, що була дружиною одного польського каштеляна, з яким її розлучила жорстока доля. В ім'я спокутування свого гріха вона і мене вмовила постригтись у черниці, що я й зробила, вдень і вночі молячись біля могили покійної". Свою оповідь черниця закінчила гіркими сльозами і зітханнями.

Але хто спроможний описати, скільки болю, зворушення і здивування пробуджувало кожне слово цієї розповіді в серці старого Мазепи? Вслухаючись у цю сумну історію і вдивляючись в обличчя черниці, він упізнав, нарешті, у ній свою доньку від нещасної Терези, котра через нього

згубила честь і домашнє благополуччя, зазнавши такого суворого удару долі. Зрештою, не в силах приборкати бурю, що розігралася в його душі, він, заливаючись сльозами, вигукнув: "Ходи-но в обійми свого татуся, дитя бідолашної Терези, чиєї гріха і сумної долі я один був провиною і причиною! Аж тепер Господь милосердний надав мені можливість покаятись, а тобі власними руками закрити по смерті очі батька твого біля могили матері твоєї".

І коли черниця почула ці зворушливі слова, що променем освітили загадку долі її матері, вона припала до ніг Мазепи і в його обіймах знайшла першу втіху після смерті рідної матусі.

Прояснення цієї таємниці враз докорінно змінило войовничу натуру Мазепи: він назавжди розпрощався з політикою і тими величними планами, які протягом усього свого життя намагався здійснити заради оновлення і величі рідної вітчизни; решту днів своїх він вирішив віддати благочесті і роздумам про пережите. Разом з донькою він задумав здійснити паломництво до Єрусалима, щоб замолити накладене на нього прокляття, а потім повернутись у монастир Бразій, аби спочити там вічним сном.

Згодом обоє попрямували до Галаца, щоби вирушити звідти в далеку дорогу. Але свій благородний задум Мазепі не судилося здійснити, бо в цьому місті його спостигла смерть. Господар Молдови Ніколає Маврокордат, що зійшов на престол після Дмитра Кантеміра і надав почесний притулок нещасному екс-королю Польщі Станіславу Лещинському (одному з блискучих героїв у політичній драмі між Петром і Карлом), повелів пишно поховати гетьмана України в церкві святої пречистої діви Марії, а на надмогильній плиті викарбувати слова: після тривалих земних блукань тіло Мазепи знайшло тут спочинок. Розповідають, що донька гетьмана все ж виконала батькову волю. Вона відвідала Єрусалим, але, будучи не в змозі зробити вибір між монастирем Бразій, де похована мати, і могилою батька в Галаці, зволіла завершити своє земне буття біля гробу Спасителя.

Володимир Лесин
Магістр державного управління, Київ

ДО ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ СПАДЩИНИ ДМИТРА ДОНЦОВА

Серед найяскравіших і водночас контроверсійних явищ, причому як української суспільно-політичної думки, так і гуманітарної науки, особливе місце займає спадщина визначного публіциста та політичного діяча Дмитра Івановича Донцова (1883-1973). Якщо доробок Донцова на ниві політології вже давно досліджується і зайняв своє місце у науковій та навчально-методичній літературі, то його творчість літературно-критичного спрямування ще й досі або залишається "поза кадром", або розглядається лише в комплексі з вивченням його іміджу як ідеолога, теоретика українського націоналізму і т.ін. Згаданий підхід себе абсолютно не виправдовує, позаяк звузити набуток Донцова лише до формулювання нових політичних гасел, "магістральної лінії" або "керівної філософії" (як це робить більшість його опонентів і навіть прихильників) – означає відкинути або недооцінити ту справді велику працю, яку здійснив цей автор саме як літературознавець у таких царинах, як теорія літератури, її історія та літературна критика.

Починаючи з публікацій у київському журналі "Рада" часів першої російської революції, через великий масив критичних розвідок у західно- та центральноєвропейській пресі та редагування значною мірою присвячених красному письменству часописів "Літературно-науковий вісник", "Вісник" та "Батава", далі до концептуальних узагальнень у еміграційний період життя –шлях, яким пройшов Донцов протягом майже 60-річної творчої діяльності. На жаль, більшість його літературознавчих публікацій зараз можна зустріти лише в деяких архівах та бібліотеках, інколи в "далекому зарубіжжі". Незважаючи на це, досліджувати філологічну (в широкому розумінні цього слова) спадщину Донцова треба. Матеріалу вистачить не лише для написання кандидатської чи докторської дисертації, й навіть для започаткування нової школи досліджень з даної проблематики.

Прагнучи прислужитися підвищенню зацікавлення філологів літературознавчою спадщиною Донцова, маємо честь подати в цьому числі "Питаннь літературознавства" першу спробу бібліографії саме філологічного доробку згаданого автора. Бібліографію побудовано в хронологічному порядку й для зручності поділено на три розділи: "Книги та брошури", "Статті в періодиці", "Рецензії". Сподіваємося, що такого

плану матеріал зможе відіграти роль "підручного" джерела та слугуватиме для когось стимулом до подальших досліджень.

БІБЛІОГРАФІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ СПАДЩИНИ ДМИТРА ДОНЦОВА

КНИГИ ТА БРОШУРИ

1. Модерне москвофільство. – Київ: накладом автора, 1913.
2. Російські впливи на українську психіку. – Львів: Russica, 1913.
3. З приводу одної єресі. – Київ: накладом автора, 1914.
4. Культура примітивізму: головні підстави російської культури. – Черкаси: Сіяч, 1919.
5. Мазепа і мазепинство. – Черкаси: Сіяч, 1919.
6. Поетка українського рісорджімента: Леся Українка. – Львів: видавництво Донцових, 1922.
7. Наша доба і література. – Львів: накладом "Вістника", 1936.
8. Де шукати наших історичних традицій. – Львів: Книгозбірня Вістника, 1938.
9. Де шукати наших традицій. – Львів: Українське видавництво, 1941.
10. Дух нашої давнини. – Прага: видавництво Ю.Тищенка, 1944.
11. Якою має бути література? – Торонто, 1949.
12. Заповіт Шевченка. – Торонто: Спілка Української Молоді, 1950.
13. Правда прадідів великих. – Філадельфія: Організація Оборони Чотирьох Свобід України, 1952.
14. Поетка вогняних меж: Олена Теліга. – Торонто: накладом Олекси Тяжкого, 1953.
15. Туга за героїчним: ідеї і постаті літературної України. – Лондон: Спілка Української Молоді, 1953.
16. Московська отрута. – Торонто: Спілка Визволення України, 1955.
17. Росія чи Європа? – Лондон: Союз України у Великій Британії, 1955.
18. Дві літератури нашої доби. – Торонто: Гомін України, 1958.
19. Незримі скрижалі Кобзаря. – Торонто: Гомін України, 1961.
20. Хрестом і мечем: твори. – Торонто: Ліга Визволення України, 1967.
21. Клич доби. – Лондон: Союз Українців у Великій Британії, 1968.

СТАТТІ В ПЕРІОДИЦІ

1. Борис Грінченко (з нагоди 25-літнього ювілею його діяльності) // Рада. – Київ. – 20.12.1906.
2. П.К.Саксаганський (До сьогоднішнього ювілею) // Там само. – 13.07.1907.
3. Pro domo sua (українофільський папа Єфремов) / Дзвін. – Київ. –

1913. – Т.2. – Збірник.
4. Поэзия индивидуализма // Украинская жизнь. – Москва. – 1913. – №.9-10.
5. Гетьман Мазепа в западно-европейской литературе // Там само. – 1913. – №.12.
6. Наші цілі // Літературно-науковий вістник. – Львів. – 1922. – №.1.
7. До старих богів // Там само. – 1922. – №.4.
8. Пригадка // Там само. – 1922. – №.6.
9. Шляхтич міщанином // Там само. – 1922. – №.10.
10.Bellua sine capite // Там само. – 1923. – №.1.
11.Драгоманов і ми // Там само. – 1923. – №.3.
12.Криза української літератури // Там само. – 1923. – №.4.
13.Atrophia cerebri // Там само. – 1923. – №.7.
14.Про молодих // Там само. – 1923. – №.11.
15.Три роки відновленого "Літературно-наукового вістника" // Там само. – 1925. – №.4.
16.Про дух американізму // Там само. – 1926. – №.1.
17.Пам'яті великого вигнанця // Там само. – 1926. – №.5.
18.Трагедія Франка // Там само. – 1926. – №.6.
19.1927 // Там само. – 1927. – №.1.
20.Поет твердої душі. Василь Стефаник // Там само. – 1927. – №.2.
21.Шевченкові роковини // Там само. – 1927. – №.5.
22.Марко Черемшина // Там само. – 1927. – №.7.
23.Тверда рука // Там само. – 1928. – №.4.
24.Антін Чехов // Там само. – 1930. – №.7.
25.Post scriptum // Там само. – 1930. – №.12.
26.Нині і Вчора // Там само. – 1931. – №.3.
27.Федір Достоєвський // Там само. – 1931. – №.6.
28.Микола Хвильовий // Вістник. – Львів. – 1933. – №.7-8.
29.Що таке нація? // Там само. – 1937. – №.5.
30.Пам'яті великої бунтарки // Там само. – 1938. – №.2.
31.Між молотом і ковадлом // Там само. – 1938. – №.5.
32.Безпері каліки // Там само. – 1938. – №.6.
33.Головні прикмети провідної касти // Батава. – Бухарест. – 1941. – №.2-3.
34.Propter meritum (Нації в новій Європі) // Там само. – 1941. – №.4.
35.Бог Арес і наша країна // Там само. – 1941. – №.5.
36.Новий порядок на Сході Європи і національний принцип // Там само. – 1941. – №.8-9.
37.Поезія наших днів // Український клич. – Лондон. – 14.09.1947.
38.Чи Шевченко був селянським поетом?//Гомін України. – Торонто.– Різдво 1949 року.
39.Традиція в літературі // Там само. – 2, 16.05.1949.
40.Гоголь-ясновидець // Український робітник. – Торонто. – 25.11.1949/

41.Від Франка до Шевченка // Вісник Організації Оборони Чотирьох Свобід України. – Нью-Йорк. – 1950. – №.2.
42.Перечулені Швейки // Українець-час. – Париж. – 19.02.1950.
43.Співаник УПА – універсал нової України // Визвольний шлях. – Лондон. – 1951. – №.8.
44.Про характер // Крила. – Нью-Йорк. – 1952. – №.5.
45.Григорій Сковорода про національний провід // Вісник Організації Оборони Чотирьох Свобід України. – Нью-Йорк. – 1953. – №.7.
46.Бонапартизм нашого століття // Українська думка. – Лондон. – 10.09.1953.
47."Мазепа" Гюго – символ України // Гомін України. – Торонто. – 7.01.1955.
48.Трагедія Одержимої ("Одержима" Лесі Українки) // Визвольний шлях. – Лондон. – 1955. – №.3.
49.Поет апокаліптичних літ. – Євген Маланюк // Українець-час. – Париж. – 24.04.1955.
50.За духовну спадщину Києва // Гомін України. – Торонто. – 17.12.1955.
51.Слава козацька в драмі Поля Деруледа // Визвольний шлях. – Лондон. – 1956. – №.6.
52."Старшобратня" пропаганда в літературі // Гомін України. – Торонто. – 18.08.1956.
53.Криза плебейської "еліти" // Визвольний шлях. – Лондон. – 1956. – №.11.
54.Нерозрита могила // Українець-час. – Париж. – 9, 16, 23, 30.03, 6.04.1958.
55.Жрекиня Бога, нікому невідомого в країні (Леся Українка) // Визвольний шлях. – Лондон. – 1959. – №.12.
56.Роль міста в житті нації // Там само. – 1960. – №.9.
57."Кассандра" Лесі Українки і проблема віщунства // Там само. – 1962. – №.4-5.
58.Слово до молоді // Там само. – 1967. – №.2.
59.Націоналізм чи сервілізм? // Там само. – 1983. – №.8.
60.Проблема поколінь // Там само. – 1984. – №.12.

РЕЦЕНЗІЇ

1. На: Украинский вестник, Санкт-Петербург, кн. 10-14 // Рада. – Київ. – 22.09.1906.
2. З українських журналів ("Нова громада", кн.8 за серпень) // Там само. – 29.09.1906.
3. З українських журналів ("Літературно-науковий вістник", кн.IX) // Там само. – 12.10.1906.
4. З українських журналів ("Київська старина", кн.VII-VIII) // Там само. –

13.10.1906.
5. Лук'янівський народний театр ("Зимовий вечір", драма на 2 дії М.Старицького; "Штукарка", комедія на 2 дії А.Володського; "Освідчини", жарт на 1 дію А.Чехова, пер.К.Лоського)//Там само. – 8.12.1906.
6. На: Sir Gailhard. Idiotenfuhrer durch die russische Literatur // Літературно-науковий вістник. – Львів. – 1926. – №.7-8.
7. На: Les Nouvelles litterraires // Там само. – 1926. – №.11.
8. На: В.Винниченко. Соняшна машина // Там само. – 1928. – №.1.
9. На: А.Головко. Бур'ян // Там само. – 1928. – №.2.
10. На: О.Вишня. Лицем до села // Там само. – 1928. – №.5.
11. На: Л.Занта. Ібсен і фемінізм // Там само. – 1928. – №.5.
12. На: С.Божко. Чабанський вік // Там само. – 1928. – №.6.
13. На: Революційні пісні Західної України // Там само. – 1929. – №.2.
14. На: А.Кара. З-поза Дарвіна на Ісайю // Там само. – 1929. – №.3.
15. На: Більшовик України // Там само. – 1929. – №.3.
16. На: Б.Гомзин. Тройзілля // Там само. – 1929. – №.4.
17. На: Б.Кравців. Дорога // Там само. – 1929. – №.6.
18. На: С.Джемісон. Пригоди маленької Джейн // Там само. – 1929. – №.10.
19. На: М.Вовчур. Перемога // Там само. – 1931. – №.1.
20. На: Д.Віконська. Райська яблінка // Там само. – 1931. – №.7-8.
21. На: І.Чернява. На Сході ми // Вістник. – Львів. – 1933. – №.3.
22. На: І.Човишівський. Під прапором Хмельницького // Там само. – 1933. – №.12.
23. На: В.Каргут. Гомін з-поза раю // Там само. – 1933. – №.12.
24. На: І.Думка. Як люди приймали Христа // Там само. – 1933. – №.12.
25. На: G.Gailhard. Mazzepe // Там само. – 1934. – №.10.
26. На: Ю.Косач. Сонце в Чигирині // Там само. – 1934. – №.12.
27. На: В.Винниченко. За яку Україну // Там само. – 1935. – №.6.
28. На: І.Чернява. Люди з чорним піднебінням // Там само. – 1935. – №.11.
29. На: І.Вірний. Наші часи // Там само. – 1936. – №.3.
30. На: П.Воїн. Соціальне // Там само. – 1936. – №.3.
31. На: Б.К. Сучасна молодь // Там само. – 1936. – №.3.
32. На: Д.Вочнадзе. Грузия между Севером и Югом // Там само. – 1936. – №.7-8.
33. На: О. де Бальзак. Чародійна шкіра // Там само. – 1936. – №.9.
34. На: Б. д'Оревілле. Чортиці // Там само. – 1936. – №.9.
35. На: Г.Ламай. Причини нашої програної // Там само. – 1936. – №.9.
36. На: В.Ткачук. Золоті дзвінки // Там само. – 1936. – №.12.
37. На: М.Мочульський. Опалева мряка // Там само. – 1936. – №.12.
38. На: Р.Єндик. Білі ночі // Там само. – 1937. – №.1.
39. На: В.Масютин. Два з одного // Там само. – 1937. – №.1.

40. На: О.Бочковський. Абісинія // Там само. – 1937. – №.5.
41. На: Б.Жаровий. Кучеряві дні // Там само. – 1937. – №.6.
42. На: Р.Брут. Січові Стрільці // Там само. – 1937. – №.6.
43. На: Б.Романів. Революція на Україні // Там само. – 1937. – №.6.
44. На: О.Соколовський. Сьогоднішня Європа // Там само. – 1937. – №.9.
45. На: Хмельницький і українські погроми // Там само. – 1937. – №.10.
46. На: Нова книжка Андре Жіда про СССР // Там само. – 1937. – №.11.
47. На: Л.Мосендз. Людина покірна // Там само. – 1937. – №.12.
48. На: О.Коковський. Дві сили // Там само. – 1937. – №.12.
49. На: Ю.Косач. Чарівна Україна // Там само. – 1938. – №.5.
50. На: Г.Гінтер. Лицар, смерть і чорт // Там само. – 1938. – №.7-8.
51. На: Остання приязнь Наполеона // Там само. – 1938. – №.7-8.
52. На: Ю.Липа. Призначення України // Там само. – 1938. – №.12.
53. На: Ю.Литвиненко. Запоріжжя // Там само. – 1939. – №.1.
54. На: Д.Віконська. За силу і перемогу // Там само. – 1939. – №.2.
55. На: B.Mussolini. Navigare nocesse // Там само. – 1939. – №.2.
56. На: М.Мочульський. Іван Франко // Там само. – 1939. – №.5.
57. На: Т.Пачовський. Класичні традиції в українському письменстві // Там само. – 1939. – №.5.
58. На: Л.Мосендз. Відплата // Там само. – 1939. – №.7.

У кожному числі "Літературно-наукового вістника" та "Вістника" (журналів, редагованих Дмитром Донцовим) була рубрика "З пресового фільму", де Донцов під псевдонімом "М.Л." містив регулярні огляди світової преси, зокрема літературно-мистецької.

Д.И.Донцов

ГЕТМАН МАЗЕПА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Популярность Мазепы в европейской литературе до сих пор остается тайной для всех интересующихся этой, может быть, самой трагической фигурой украинской истории. Загадочная личность противника Петра I вдохновила уже не одного поэта, не одного драматурга, не одного романиста. Среди людей, писавших о Мазепе, находятся, между прочим, такие звезды первой величины в мировой литературе, как лорд Байрон и Виктор Гюго. И даже в наш прозаический век, когда бурная эпоха, родившая Петра и Мазепу, давно отошла в вечность, интерес к последнему в Европе не ослабевает: недавно известный критик М. де-Вогюэ выпустил новым изданием свои "*Les trois drames*", значительная часть которых посвящена той же таинственной личности старого гетмана.

Где причина этого? Что приковывает внимание этих людей к их герою? Можно было бы сказать: своеобразная историческая судьба Ивана Мазепы. Отчасти это так, но только отчасти. Ведь многие из писавших о Мазепе почти не знали его истории. Байрона вдохновили, в его чудной поэме, лишь несколько строк, прочитанных им у Вольтера в "Истории Карла XII". Никаких иных источников не знал, по-видимому, и Гюго. Где же решение загадки?

Не претендую дать ответ на этот вопрос. Несколькими последующими замечаниями хотел бы только бросить хотя бы незначительный свет на интересующую нас загадку.

Во Флоренции, перед галереей "*Pittà*" можно видеть ряд статуй людей, которыми гордится не только Италия, но и все культурное человечество. Среди этих статуй одна особенно обращает на себя внимание. Низкий корпус, покатые плечи, самое обыкновенное на первый взгляд "бабообразное" лицо. Но за этим лицом кроется такая, — подозреваемая лишь, — необыкновенная моральная и интеллектуальная мощь, что невольно останавливаешся, как вкопанный. Внизу подпись:М а к к и а в е л л и.. Не так ли и некоторые исторические личности, едва нам известные? Несколько скупых исторических сведений дают нашему духовному взору не больше понятия о них, чем "бабообразные" черты Маккиавели, о личности гениального автора "*I Principe*". Но достаточно ознакомиться с ними, этими чертами, набросанными рукою ли скульптора или историка, все равно, — и таинственный неизвестный становится предметом общего внимания, удивления, быть может, героем легенды... Такою легендарною личностью стал и Мазепа.

То в качестве блестящего "*chevalier*" во вкусе Д'Артаньяна или Атоса из "Трех мушкетеров" А. Дюма, то в качестве хитрого и изворотливого

противника Петра. Второй Мазепа — преимущественно герой немецких драматургов. Почему они выбрали именно его своим "*Freiheitsheld*"ом? Думаю, что тут играла роль своеобразная историческая аберрация. После Хмельницкого, Выговского и др. следовали другие, так или иначе продолжавшие их дело. После Мазепы — никто. После него наступил упадок автономистской идеи. На этом фоне, на фоне общей деградации национальной жизни на Украине, наступившей в XVIII веке, личность Мазепы выделялась особенно ярко. Кроме того, ведь величие героя всегда меряется величием его противника. Чем труднее и грандиознее задача, поставленная героем, чем непосильнее преграды, с которыми он борется, тем более трагичные формы принимает его особа, тем более она способна возбудить вдохновение поэтов. Не зная, может быть, даже как следует истории восточной Европы, они все же полубессознательно, но чувствовали, что в 1709 году в истории Европы перевернулась новая страница, открывшая в ней новую главу. 27-е июня 1709 года стоит на границе двух эпох — оно отделяет Московское царство от Российской империи. Что же удивительного, если человек, стоявший на рубеже этих двух эпох, хотевший по-своему записать перевернувшуюся страницу европейской истории, так же, как и его противники, вырос в глазах поэтов до размеров титана? Что удивительного, что они до сих пор чувствуют на себе тень, бросаемую в будущее этим гигантом?

Из всех произведений, посвященных гетману Мазепе наиболее, вероятно, известна широкой публике поэма Байрона. Рожденный за год до французской революции, умерший в Миссолунгах в борьбе за свободу Греции, великий английский лирик мог заинтересоваться оригинальной судьбой "гетмана-злодея". Несколько строчек Вольтера сказали гениальной фантазии свободолюбивого лорда больше, чем иному могли бы сказать целые томы... И, быть может, обладай автор обширнейшими сведениями из украинской истории, он оставил бы нам иную, более глубокую и более интересную эпопею, посвященную тому же герою. "Mazepa" был написан в Италии (в Равенне). К этому времени относится, между прочим, связь Байрона с Терезою Гиччиоли, урожденною графинею Гажба. Поэма была написана в 1818 г., в разгар карбонарского движения. Вероятно, в этих обстоятельствах, под гипнозом которых находился в это время творческий дух поэта, нужно искать причины выбора и особы героя, и сюжета поэмы: сюжет поэмы — любовь Мазепы к замужней женщине, которая, так же, как и синьора Гиччиоли, называется Тереза. Указывают на некоторую неправдоподобность конструкции "Мазепы", где автор заставляет Карла, после "страшного дня Полтавы" выслушивать долгий рассказ, своего союзника, подвергаясь ежеминутной опасности быть захваченным победителями. Но это все мелочи, которые не в состоянии умалить значения изящного произведения английского поэта. Мазепа Байрона — "спокойный и

мужественный, блестящий "*Prince del'Ukraine*" Вольтера, человек "малоговорящий, но много делающий", мстительный по натуре, любящий женщин и любимый ими. Одно из своих многочисленных любовных приключений и рассказывает старый гетман своему королевскому союзнику, пользуясь для этого полным страсти и темперамента языком Байрона. Однако поэма дает нам нечто больше, чем рассказ о любовной интриге. Своей гениальной интуицией автор охватил и многое другое. Читая его поэму, вы слышите клекот степных орлов и вой степного ветра, жужжащего в ушах распятого на коне, приговоренного к смерти пажа, — жертвы дьявольской изобретательности обманутого мужа; вы видите: жизнь тогдашней Украины, полную неожиданностей, основанную на кулачном праве печальной памяти "*Rzeczypospolytej*", полную однако своеобразного романтизма и поэзии; перед вами проносится, как в кинематографе, длинная судьба этого края, так странно переплетенная в поэме с судьбой своего гетмана, думавшего найти в степях Украины "трон", который оказался блуждающим огнем в этот "*dread Pultova's day*"...

Нервный, если можно так выразиться, торопливый язык, которым написана поэма, заставляет с неослабевающим вниманием читать ее до конца, до того трагикомического последнего аккорда, когда шведский король засыпает, не выслушав даже всей истории Мазепы... Между прочим — ложка дегтя в бочке меда! — Мазепа у Байрона... п о л я к! Говоря о своей Терезе, он говорит о "н а ш е й польской крови" ("*our Polish blood*"). Виноват в этой исторической неточности, разумеется, информатор автора, Вольтер, у которого Мазепа фигурирует в качестве "*un gentilhomme Polonais*". Для западноевропейца, не знающего вавилонского столпотворения наций на востоке, "польский шляхтич" легко мог превратиться в поляка.

Произведение Байрона очень скоро нашло себе подражателя, хотя и не в его стране. Этим подражателем был не кто иной, как В и к т о р Г ю г о. Выросший в революционных традициях Первой империи (его отец был наполеоновским генералом), современник греческого восстания и 48 года, свободолюбивый противник "маленького Наполеона" — дал нам несколько иной, и, я бы сказал, более глубокий образ Мазепы, чем Байрон. "Mazeppa" В.Гюго написан в 1828 г. и помещен в сборнике, носящем общее заглавие "Les orientales". В то время "ориент" был в моде в Европе. В стремлении балканских национальностей освободиться от турецкого господства Гюго видел зарю того пробуждения народов среднеевропейского "ориента", которое в наше время становится фактом. И вот, неугомонная фантазия искреннего друга греков и иных угнетенных наций обращается на восток, ища там объектов для своего вдохновения. По капризной терминологии автора, восток это не только Китай и Турция, это также и Испания и Украина. Вот почему поэму о Мазепе мы находим в этом сборнике наряду со

стихотворениями "Navarin", "Le derviche", "Grenade" и др., под общим названием "Les orientales".

Начинает Гюго своего "Mazepp'y" тем же, чем и Байрон: дикой скачкой коня с человеком на спине через "синий океан" степи. Случай приносит Мазепу, как и у Байрона, в страну казаков — Украину, где для него должна начаться новая, еще более фантастическая жизнь, чем та скачка на крупе степного скакуна.

Et bien ce condamnй qui hurle et qui se traine,
Ce cadavre vivant, les tribus de l'Ukraine
Le faons prince un jour.

(Пусть! когда-то украинский народ этого осужденного, влекомого на смерть выберет своим князем).

Придет час, и он наденет плащ старых гетманов, поднявшись высоко из пропасти, которая должна была служить ему могилой. И тогда "*un jour*" угнетенный народ свяжет свою судьбу со своим товарищем по недоле, который, "засевая поля трупами, вознаградит обильною пищею ястребов" за добычу, ускользнувшую от них, когда он со своим конем мчался по бесконечной степи... "*Un jour*"...

Удивительная судьба Мазепы, вырвавшая его из объятий смерти, поманившая химерой и снова бросившая в добычу смерти, вдохновила Гюго создать (во второй части поэмы) из него символ человеческого духа, неясного инстинкта, того ницшевского "*Wille zur Macht*", что живет в человеке и гонит его, против его воли — как тот конь! — к большой неизвестной цели, того фатума, который в момент кажущейся гибели возносит свою жертву на вершину счастья:

En fin le terme arrive... il court, il vole, il tombe,
Et se reluve roi!

(Наконец предел достигнут... он бежит, он летит, он падает, и вот встает король!).

Гюго вложил более глубокий смысл в свою поэму, воспев героя как вечное стремление духа, к какой бы то ни было цели, все равно, лишь бы в п е р е д!

Недаром и motto своему "Mazeppa" взял великий француз байроновское:

Away! Away! (Вперед, вперед!)

Совершенно иное отношение к занимающей нас исторической особе встречаем мы у другого француза, виконта М. д е - В о г ю э. "*Trois drames de l'histoire de Russie*", появившаяся новым изданием два года тому назад в Париже, — ряд критических этюдов из русской истории. Один из них "*Mazeppa, la légende et l'histoire*", посвящен украинскому гетману. Самостоятельного в этом этюде мало. Он состоит в пересказе "легенды" и "истории" об украинском гетмане. Первой — по Пушкину, второй — по Костомарову, Соловьеву и другим. Взглядов этих историков и придерживается автор в своей оценке Мазепы. Вогюэ характеризирует его

как человека образованного, с "блестящим *esprit*" и "пылким сердцем", — черты, которые одни уже могли бы снискать себе симпатию каждого француза. Дарит Мазепу своей симпатией и автор, но только как человека, не как политика. Как политик, Мазепа, по Вогюэ, боролся за дело, заранее осужденное на неудачу как вследствие темноты народных масс, так и благодаря социальным антагонизмам внутри украинского общества. Даже если бы Мазепе удался его безумный план, — пишет виконт, — ничего кроме второй Польши из Украины бы не вышло. Второй Польши, которую ожидала бы, очевидно, та же участь, что и первую... Поэтому Цезарь перешагнул свой Рубикон, а Мазепа, перейдя Десну и передавшись шведскому королю, утонул в своем... Таков приговор Вогюэ о Мазепе-политике. Что же касается Мазепы-человека, то и этот суровый критик считает своим долгом отдать дань удивления загадочной личности. Он называет гетмана "великим деятелем великой эпохи, человеком навязчивых снов и пламенных страстей".

Среди немецких поэтов, писавших о Мазепе, первое место безусловно принадлежит Рудольфу Готтшалю, известному в свое время драматургу. Его симпатии, его интерес к Мазепе обусловливались теми же причинами, что и у названных уже англичанина и француза. Родившись в 1823 г., Готтшаль стал вскоре одним из деятельных участников либерального движения в восточной Пруссии с сильными свободолюбивыми симпатиями. Многие из его драм ("Робеспьер", "Марсельеза") носят яркий революционный характер. Драма "Mazepra" (в пяти актах, 1865 г.) — одна из наиболее удачных этого автора, с успехом игранная на многих сценах Германии. Если оставить в стороне мелкие исторические неточности (Матрена — дочь Искры, Гордиенко не присоединяется к Мазепе), то нельзя не признать в драме Готтшаля настоящей трагедии с сильно развитым драматическим действием, держащим читателя в постоянном напряжении. Язык драмы — гладкий, местами сильный, с теми неожиданными и эффектными сравнениями, которые составляют характерную особенность таланта самого крупного из украинских поэтов в российской Украине — Леси Украинки. Содержание трагедии — мечта Мазепы, гетмана Украины, добиться короны и независимости. Мазепа представлен здесь не "гетманом-злодеем", он скорее напоминает шиллеровского Валленштейна. В своих планах он повинуется лишь воле неумолимого рока, влекущего его неудержимо (опять вспоминается легенда с конем) к его цели, к его гибели. Вообще во всей драме развито гораздо больше (чем в "Полтаве" Пушкина) понимание исторических событий как процесса, где нет ни правых, ни виноватых, ни "злодеев", ни "ангелов", а есть только люди, шахматные фигуры в руках невидимых игроков.

"In der Tiefe unserer Seele wohnt ein dunkles Mussen"

(В глубине нашей души живет темное "должен"), — говорит пророчица Горпына, и, повинуясь этому неясному "должен", идет Мазепа Готтшаля навстречу своим планам, где в туманной дали мерещется ему корона...

В этих своих планах старый гетман находит себе верную, безумно его любящую союзницу Матрену, дочь (по Готтшалю) полковника Искры. Что касается этой подруги Мазепы, автор предлагает довольно интересную психологическую догадку, объясняющую непонятную, на первый взгляд, страсть молодой девушки к седому старцу. Матрена Готтшаля не обыкновенная "полковникивна", она — рожденная для господства, с инстинктом властвования женщина, стремящаяся, вместе с Мазепой, к осуществлению его грандиозных, ослепляющих ее планов. Ради этих планов, обещающих корону ему и ей, она бросается на шею старому гетману, присягая "идти за его звездой". Казнь Искры, отданного Петром во власть Мазепы за донос на него, уничтожает весь план. Матрена, руководимая чувством мести, переходит на сторону врагов Мазепы, заставляет Гордиенка (который любит ее) изменить своему гетману, вносит, благодаря этому, неуверенность в ряды сторонников Мазепы и в конце-концов приводит смело задуманный план к катастрофе.

Сильное впечатление, оставляемое вообще драмой, ослабляется, к сожалению, совершенно ненужным морализаторством автора. Мазепа гибнет не потому, что "так хотела судьба", а в наказание за попранные законы морали, за пролитую кровь Искры, за то, что переступил через труп.

Поспешив вывести на сцену в угоду бюргерской публики историческую Немезиду, автор забыл, что история мстит за ошибки, за слабость, за глупость, за нарушение законов, но не законов человеческих и абстрактной справедливости. Наделять историческую Немезиду человеческими симпатиями и антипатиями, наказывая "порок" и поощряя "добродетель", значит вносить диссонанс в довольно удачную историческую концепцию самого же автора. Поэтому, драма ничего бы не проиграла, если бы автор не придумал для нее дешевой морали, которой снабжено каждое "*rьhrendes Drama*" берлинских и венских кинотеатров.

В одном можно бы было уже упрекнуть Готтшаля. Еще Аристотель в своей "*Poetika*" установил правило, что "развитие и развязка фабулы должны происходить сами собою" без вмешательства Deus ex machina. Против этой заповеди, кажется, и грешит наш автор.

Несмотря на некоторые указания и намеки, поражение Мазепы приходит как-то совершенно неожиданно. Впрочем, может быть, это и более соответствует исторической правде...

Трагедия полна истинно драматических сцен. Особенно интересна сцена, где Мазепа впадает в острый спор с царем. Она выясняет цели обоих будущих противников и причины, благодаря которым разошлись их дороги. Вот несколько отрывков из этой сцены.

Петр.
Дух возмущения
Живет в степях.....
.....
Меж тем закон один железный
Царить лишь должен в них!
.....Слушай меня, Мазепа!

Россия жертвует и деньгами и кровью,
Великих жертв я требую от ней:
Нужны мне подати и новые солдаты,
И ваши казаки должны их также дать...
... О том лишь постарайся,
Чтоб подати не показались люду
Уж чересчур тяжелыми...

Мазепа.
Боюсь, великий царь!
Твой слуга, на службе поседевший,
Предостеречь хотел бы...

Но Петр не дает гетману высказать своего взгляда на осуществимость его программы и, впадая в ярость, после выпитого меду, кричит:

Как этот мед,
Так вашу я до дна свободу выпью
И чарку вдребезги!

После этой сцены Мазепа принимает Казимира Солданского, эмиссара Карла, и переходит на его сторону. Дальше мы присутствуем на "раде" (совете) гетмана с полковниками, на которой мысль Мазепы принимается с воодушевлением. Однако дальнейшие свои планы Мазепе приходится исполнять без Матрены, покидающей его за казнь отца. Разбитый под Полтавой, Мазепа умирает, отравленный Матреной в гроте пророчицы Горпыны, бывшей любовницы своей первой молодости. Мазепа умирает, печальный потому, что не видит никого возле себя, кто бы мог:

"*den Traum.*
Des Lebens mir von meiner Stirne kьssen".

Перед смертью, гетман бредит:

О призрак, призрак!
Ты погубил меня, но все же
Я для тебя лишь жил, страдал — и
Хоть и из могилы, хоть тень твою
Искать я выйду снова.

Произведения остальных немцев, посвященные Мазепе, гораздо ниже по замыслу и исполнению. Следует отметить среди них М а я. Содержание его драмы "Der Kцnig der Steppe" то же, что и у Готтшаля: борьба гетмана за независимость края.

"Копье казака для защиты царского трона, и меч царский для обороны нашей свободы. Вот все, что мы должны один другому!,-так поясняет гетман свою программу, которую в виду новых намерений Петра, он радиакльно изменяет. Теперь этой программой становится "*ein Kцnigreich der Steppe*" и корона для Мазепы.

"Королевство степей" оказалось чудным миражем, и Мазепа гибнет, потеряв и свое счастье, и свою любовь, — Наталью, отдающуюся своему жениху Голицыну.

Двухтомный роман М ю т ц е л ь б у р г а "Mazeppa" совершенно в ином жанре. Это — история авантюр молодого шляхтича, рыцаря без страха и упрека в духе средневековых рыцарей, бьющихся за "правду и справедливость". Общий характер эпохи, отношение шляхты к хлопам и к равным себе описаны довольно удачно. В п о л ь с к о й литературе многие авторы занимались личностью Мазепы. Между прочим: F.G a w r o ń s k i, — "Pan hetman Mazepa", B o h d a n Z a l e s k i — "Dumka Mazepy", W.B o g d a n k o — "Jan Mazepa" (драма).

Наиболее выдающейся является, конечно, драма Ю л и у ш а С л о в а ц к о г о — "Mazepa". Мазепа Словацкого — это тот же паж, которого мы видели у Байрона, хитрый, отважный и благородный "казачий сын", который жертвовал жизнью для чести женщины, которой он даже не любит, и ради чести короля, которого он презирает. Однако и у Словацкого личность Мазепы не лишена известных черт демонизма: почти все особы, с которыми он приходит в соприкосновение, гибнут, приведенные к смерти пустым капризом легкомысленного пажа...

Драма Словацкого очень сценична. Писалось о Мазепе и на других языках. Между прочим, п о - ч е ш с к и известная мне лишь по имени И о с и ф а Ф р и ч а "Ivan Mazepa".

Воспел Мазепу и шведский писатель I.P.W a l l i n в своем "Carl der Toiffe" (1883 г.).

Англичане, французы, немцы, поляки, чехи, шведы, не говоря уже об украинцах и русских, среди которых находятся имена известные всей читающей Европе, посвящали свой талант Ивану Мазепе [1].

Все они писали о Мазепе и об Украине. И кто знает, не были ли мы (еще недавно), тому небольшому знакомству с нашим краем, которое обнаруживала Европа, обязаны именно Мазепе? Еще 50 лет назад, — читаем

---

[1]. Известно также, что личность Мазепы привлекала к себе внимание не только историков и вдохновляла не только поэтов: гениальный Ф.Лист посвятил ему одну из лучших своих симфоний "Мазепа".

у Вогюэ, не было во Франции ни одного школьника, который бы не знал Мазепы, олицетворяющего для него весь громадный край — Украину, весь исторический народ, казацкий народ. Каждый раз, как автор заговаривал с кем-нибудь об Украине, ему непременно отвечали: "*Ah! oui, Ukraine, le pays de Mazepa!*".

В настоящее время в русском обществе Мазепа опять в моде к сожалению, не у поэтов... Не будем этому удивляться. Не лишь у французов эти два имени, Мазепа и Украина, так прочно ассоциированы, что нельзя, называя одно, не вспомнить другого. И, интересно, вся, указанная мною, литература о Мазепе дает нам образ не только самого гетмана, но и его края. И еще интереснее, как все эти немцы, французы, англичане и др. представляли себе эту Украину!

Гетман Украины, в этих произведениях, не какой-нибудь простоватый властитель во вкусе, например, Никиты Черногорского. Как я уже сказал, скорее напрашивается его сравнение с Валленштейном Шиллера. Цель, к которой он стремится, это — "корона", "трон". Замечательно, что эти слова повторяются у каждого (за одним исключением) из рассмотренных авторов.

И край, с которым связаны его мечты, это — скорее какое-нибудь западноевропейское герцогство, чем далекое, в мечтах лишь, "королевство степей". В описании, напр., батуринского замка, резиденции Мазепы (у Готтшаля), в отношениях между ним и полковниками, в идеях, их воодушевляющих, вы совсем не видите тех черт дикости и некультурности, которыми теперь так охотно наделяют наших предков многие ученые и неученые историки. Легенда о "дичи гайдамацкой" и некультурности "бывшей Украины" явились позже. Она возникла в то время, когда из батуринского замка сделаны были каменоломни, когда богатые культурные сокровища, собранные во дворцах гетманов, начали раскрадывать кто лишь хотел и мог, когда Украина, как тот паж, связанная и скрученная, казалось, летела навстречу неминуемой исторической смерти...

В то же время, о котором говорят названные мною авторы, было иначе. Но какое же значение, — спросит читатель, — могут иметь для нас все фантастические представления поэтов об Украине и Мазепе? Ведь это все "позиция", а не историческая правда! Рискуя быть парадоксальным, позволю себе утверждать, что, быть может, в этой "поэзии" более исторической правды, чем во многих томах научных исследований. Ведь понятие о каком-нибудь событии, о какой-нибудь исторической личности у массы складывается не по книжкам. Оно, это понятие, передаваемое лишь из уст в уста, от предков к потомкам, мнение с о в р е м е н н и к о в, известной личности, о ч е в и д ц е в известного события. Поэтому в свою оценку минувшего, масса привносит и н с т и н к т с о в р е м е н н и к а, которому видно то, чего не видно историку, для которого настоящий смысл развивающихся событий иногда ярче, не затемненный бессознательной

проекцией настоящего в прошлое. Поэтому-то историки с таким вниманием изучают эти свидетельства современников: архивы, мемуары и пр. Поэтому-то и "поэзия" Байрона, Гюго, Готтшаля и др., находившихся в своем творчестве под гипнозом взглядов современников великой эпохи на нее самое и на ее главных актеров, так важны и интересны для нас. Не нужно ведь забывать, что для Байрона, писавшего свою поэму в 1818 г., и для Гюго, написавшего свою в 1828, эпоха Мазепы — н е д а в н е е прошлое! А кто знает, с каким упорством держится народная психика раз усвоенных исторических представлений (например, представления на Западе о России, как о стране "водки, казаков и нигилистов"), тот согласится со мною, что идеи о Мазепе (и Украине), встречаемые в западноевропейской литературе, возможно очень близки к исторической правде.

"История, говорит Вогюэ, — не дала ему короны, как он этого желал. Но поэзия одарила его, без его ведома, королевством, более завидным, чем те, которыми располагает политика. Заслужила ли его эта загадочная личность? — спрашивает он. — Не требуйте ответа истории. Его противники его ненавидели, но зато женщины его любили, церковь прокляла его, но поэты его воспели! А пока мир будет таким, каким он есть теперь, — заканчивает Вогюэ, — последнее слово в нем всегда будет принадлежать женщинам и поэтам"...

Дм.Донцов.

Украинская жизнь. — Москва. — 1913. — № 9-10, с. 58-69.

Публікація А.Р.ВОЛКОВА та В.Г.ЛЕСИНА

ЗМІСТ

МІФОЛОГІЯ — ФОЛЬКЛОР — ЛІТЕРАТУРА

Зварич І.М. До проблеми просторово-часового "повернення" в художньому моделюванні дійсності 3

Тараненко О.В. Сприйняття казки в аспекті походження жанру 9

Сабельникова Т.М. Колисанки Донецького Приазов'я. Сучасний стан 16

ЖАНРОЛОГІЯ

Слюсарь А.А. О поэтике "Стихотворений в прозе" И.С.Тургенева 25

Клим'юк Ю.І. Художньо-стильові особливості епіграм та ксеній Івана Франка 37

Давидова-Біла Г.В. Ядерні й периферійні композиційно-мовленнєві типи "автора" в "Ізмарагді" Івана Франка 50

Островська А.С. Авторська свідомість і сюжетно-композиційна організація новел В.Стефаника 57

Фіськова С.П. Діалогічність оповіді в романі "Образи дитинства" К.Вольф 68

Бойченко О.В., Сандул О.В. Рекреація жанру меніппеї у творчості Ю.Андруховича 76

ТРАДИЦІЙНІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ

Курилик В.В. Концептуалізація проблеми функціонування традиційного сюжету про Едіпа в світовій літературі 87

Нагірний М.І. Трансформація сюжету про Гуллівера в романі Е.Манова "Подорож до Уїбробії" 95

Лихоманова Н.О. Трансформація міфу про Орфея у романі Юрія Андруховича "Перверзія" 112

ЛІТЕРАТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО

Ткачук О.Є. До проблеми національно-патріотичного й загальнолюдського (на матеріалі публіцистики Д.Донцова і Б.І.Антонича) 122

Бондаренко О.В. Українське шістдесятництво як суспільно-естетичне явище 131

ПУБЛІКАЦІЇ

Від редколегії 139

Богайчук М.А., Волков А.Р. Румунський твір про Мазепу 140

Георгє Асакі Мазепа в Молдові

З румунської переклав Микола Богайчук 143

Лесин В.Г. До питання вивчення літературознавчої спадщини Дмитра Донцова 157

Бібліографія літературознавчої спадщини Дмитра Донцова 163

Донцов Д.І. Гетьман Мазепа в західноєвропейській літературі

Публікація А.Р.Волкова та В.Г.Лесина 168

MYTHOLOGY – FOLKLORE – LITERATURE
Zvarich I.M. The problem of space-time "returning" in artistic modelling of reality 3
Taranenko O.V. Perception of a fairy tale in the aspect of genre origin 9
Sabelnikova T.M. Lullabies of Donetsk Pryazovya. Modern state 16
THE PROBLEM OF GENRE
Sliusar A.A. About poetics of "Poems in Prose" by I.S. Turgenev 25
Klymyuk Y.I. Art and style peculiarities of epigrams by I.Franko. 37
Davydova-Bila H.V. The core and circumference compositional and speech "author" types in Ivan Franko's "Ismaragd" 50
Ostrovska A.S. Author's consciousness and plot-compositional organization in V.Stefanik's short stories. 57
Fiskova S.P. Dialogality of the narration in K.Wolf's novel "Images of Childhood" 68
Boychenko O.V., Sandul O.V Menippae genre recreation in Y.Andrukhovich's prose. 76
TRADITIONAL PLOTS AND IMAGES
Kurylyk V.V. Conceptualization of the problem of traditional plot of Oedipus functioning in the world literature. 87
Nahimy M.I. Gulliver's plot transformation in E.Manov's novel "A Travel to Uibrobia" 95
Lykhomanova N.O. Transformation of the myth about Orpheus in the novel "Pereverziya" by Y.Andrukhovich 112
LITERATURE AND SOCIETY
Tkachuk O.E. The problem of national and universal (on the basis of D.Dontsov and B.I.Antonych's publicistics). 122
Bondarenko O.V. Ukrainian movement of the sixties as a social-aesthetic phenomenon 131
PUBLICATIONS
From the Board of Editors 139
BogaichukM.A., VolkovA.R. The Roumanian literary work on Mazepa 140
George Asaki Mazepa in Moldova
Translated from Roumanian by Mykola Bogaichuk 143
Lesyn V.G. To the question of liberary criticism heritage of Dmytro Donsov 157
Bibliography of the literary criticism heritage of Dmytro Donsov 158
DontsovD.f. Hetman Mazepa in West–European literature
Publication of VolkovA.R, BogaichukM.A 163

Піписано до друку 03.11.1998. Тираж 300 прим. Замовлення 158.
Формат 60x84/16.
274000, м.Чернівці, вул. Університетська, 23.