Міністерство освіти України
Чернівецький державний університет
ім. Юрія Федьковича

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

2

Науковий збірник

ТРАДИЦІЙНІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ

Випуск перший

Чернівці "*Рута*" 1995

Міністерство освіти України
Чернівецький державний університет
ім. Юрія Федьковича

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

2

Науковий збірник

ТРАДИЦІЙНІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ

Випуск перший

Чернівці "*Рута*" 1995

Збірник містить статті з теорії традиційних сюжетів і образів — одного з головних розділів порівняльного літературознавства. Поряд з суто теоретичними питаннями розглядається на матеріалі творів української, німецької, російської, англійської, французької, чеської літератур рецепція та трансформація таких вагомих для європейської літератури та культури традиційних сюжетів та образів як Христос, Єлена, Тристан та Ізольда, Жанна Д'Арк, Дон Кіхот, Робінзон, Мазепа. Теорія традиційних сюжетів та образів є основною науковою проблемою кафедри теорії та історії світової літератури Чернівецького університету, тому більша частина авторів — чернівчани. Також вміщені статті літературознавців Києва, Львова, Кам'янця-Подільського.

Для науковців, викладачів, студентів, а також тих, хто цікавиться порівняльним літературознавством.

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 С.Д. АБРАМОВИЧ,
проф., д-р філол. наук М.М. ГІРШМАН,
акад. НАН України, проф., д-р філол. наук І.О.ДЗЕВЕРІН,
доц., канд. філол. наук В.Г. ЗІНЧЕНКО,
проф., д-р філол. наук О.Д. МІХІЛЬОВ,
доц., канд. філол. наук П.В. РИХЛО,
проф., д-р філол. наук М.Т. ЯЦЕНКО.

АДРЕСА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:
274012 Чернівці, вул. Коцюбинського, 2,
держуніверситет,
кафедра теорії та історії світової літератури
Тел.: 9-84-87

Редактор Т.О. ГОЛОВІНА

© Чернівецький ун-т, 1995

А.Р.Волков
Чернівецький університет

ТРАДИЦІЙНІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ (ДЕЯКІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ)

Порівняльне літературознавство все чіткіше виділяється в окрему наукову дисципліну, яка, залишаючись органічною частиною літературознавчої науки, має своє завдання, свої теоретичні постулати, відповідні методи дослідження (наукові методики).

Однією з найважливіших проблем порівняльного літературознавства є всебічне дослідження традиційних сюжетів (ТС), традиційних мотивів (ТМ), традиційних образів (ТО). А втім, цей феномен являє великий і різнобічний інтерес для літературознавства в цілому. Традиційні сюжети, мотиви та образи в їх багатовіковому та багатонаціональному функціонуванні є явище модельне для теорії та історії світової літератури. На їхньому матеріалі можна — і доцільно — розглядати чи не всі літературознавчі процеси.

Засадничу вагу при цьому має доконечне маркірування (номінація) традиційно-образного матеріалу (ТСО). Це важить не лише в процесі читацької рецепції але — у цілком іншому розумінні — для літературознавчого дослідження. Маркірування ТСО відкидає безпідставні твердження про казуси впливів, які при точній перевірці виявляються позірними. Але виключає також голослівні твердження про відсутність міжлітературних контактів і взаємодії.

Створення теорії традиційних сюжетів та образів, основних постулатів такої теорії вимагає наявності системи основних понять і відповідних термінів: без чіткої понятійно-термінологічної системи неможлива жодна теорія. Ці терміни при позірній загальнозрозумілості вживаються неоднозначно. Класичне визначення мотиву дав ще Олександр Веселовський, розуміючи його як «найпростішу змістовну оповідну одиницю, що образно відповіла на різні запитання первісного розуму чи побутового спостереження» [3,с.500]. Додамо лише, мотив — це образна відповідь на запитання не лише первісного розуму, а й на питання, що висуваються будь-якою

© *А.Р.Волков, 1994*

добою, будь-якою дійсністю. Сюжет — це комплекс мотивів або складна «комбінація мотивів» [3, с.500].

Пропозиції деяких новітніх авторів розуміти мотив і сюжет в інший спосіб позбавляють ці більш-менш усталені терміни ясності і лише спричиняють плутанину і нез'ясованість у тих справах, які вже були з'ясовані в нашій науці (наприклад, коли говорять про сюжет ліричних творів). Такі трактування шкідливі для термінологізації. Адже літературознавча термінологія й у теперішньому стані хибує на нестабільність. У випадках наповнення термінів «мотив» і «сюжет» іншим, аніж це було у класиків літературознавства, змістом, належить вживати інше слово.

Образ, сюжет і мотив — різнорівневі, але взаємопов'язані і взаємозумовлені структурні компоненти літературного (оповідного або драматичного) твору. І теоретично, і науково-методично виправдані такі поняття, як сюжетно-образна єдність, сюжетно-образний матеріал. Але взаємопов'язаність сюжетного й образного (ейдологічного) рівнів не свідчить про їх нерозчленованість. Ці складники автономні. Причому один з них (образ-персонаж, образ-предмет, сюжет, навіть мотив) може бути домінантним, містити в собі основну ідейно-художню інформацію. Вчення про домінанту докладно розроблено в перекладознавстві, але не менш важить для теорії традиційних сюжетів та образів. При засвоєнні наступними авторами твору попереднього письменника предметом засвоєння може бути один (звичайно, але не завжди домінантний) складник: образ, мотив, сюжет. Багаторазове звернення до такого складника робить його традиційним. Традиціоналізуватися можуть й інші складники: архітектонічні, версифікаційні, словесно-стилістичні, але цей бік справи лежить за межами теорії традиційних сюжетів та образів, а тому тут не розглядається.

Що ж таке традиційний сюжет, традиційний мотив і традиційний образ? Насамперед належить відмежувати термін «традиційний» від суміжних. Автор цієї статті писав 1973 р.: «Запозичені, традиційні та вічні сюжети (мотиви, образи) — три ступеня одного явища, між якими важко провести чіткі межі» [4, с.310]. Ця думка потребує уточнення. Розбіжність між запозиченим і традиційним не лише кількісна.

Традиційним слід вважати сюжет (образ, мотив), який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої (інших), тобто такий, який зберігається і активно функціонує протягом значного історичного часу. Існує уявлення, ніби таких випадків небагато: Прометей, Фауст, Дон Жуан. Їх звуть вічними, або світовими образами (сюжетами). Такі вирази не наукові. Вони неточні, гіперболічні й антиісторичні. Не існує жодного традиційного сюжету та образу ТСО, поширеного у всьому світі. Найширший ґеоґрафічний ареал мають античні та біблійні образи. Вони відомі всім європейським і дещо меншою мірою близькосхідним літературам. Та це не весь світ. Напр., далекосхідному реґіону вони чужі. Вираз «світові сюжети та образи» — прямий наслідок літературознавчого європоцентризму. Так само немає ТСО, що функціонують вічно. Всі вони постали на пам'яті історії й побутують за певних історичних умов, залежно від конкретних соціальних причин. Кількість ТСО значна і поступово збільшується. Е.Френцель у своєму довіднику «Сюжети світової літератури» [6] налічує

295 традиційних сюжетів. Це число умовне. Довідник відображає переважно досвід західних літератур, передовсім німецької. Слов'янські майже не охоплені. Східні взагалі відсутні.

Поставимо завдання визначення основних параметрів, або диференційних ознак (ДО), які у своїй системній зумовленості визначають закономірність, неминучість традиціоналізації певних сюжетно-образних структур, перетворення їх на ТСО, а також закономірності їх подальшого історико-літературного функціонування.

ТСО мають міфологічні, релігійно-канонічні, фольклорні, історичні, зрідка — чисто літературні джерела. Таке розмежування ТСО за походженням певною мірою умовне. Ці групи не відмежовуються чітко. У самому зародженні певного сюжету чи образу можуть брати участь різні компоненти. Їх розчленування можливо науковим, логічним способом, але вони первісно злиті. Багато ТСО походять водночас з двох, трьох, навіть чотирьох вищевказаних груп.

Найдавніші ТСО зароджувалися на стадії міфологічного мислення. У міфах відбивались у нерозчленованому релігійно-науково-художньому зв'язку і без певного словесно-образного, стилістичного оформлення найзагальніші ситуації. Формувались архетипи та міфологеми — прасюжети й праобрази майбутніх ТСО. Власне ТСО міфологічної ґенези посідають чільне місце не лише за часом виникнення, а й за кількістю серед інших ґенетичних груп. Для європейської культурної зони — це антична (переважно давньогрецька) і біблійна міфологія (Диявол, Адам і Єва, Каїн і Авель, всесвітній потоп тощо).

Згодом формуються ТСО, де міфологічно-релігійний матеріал поєднується з історичним (наприклад, у сюжетах троянського циклу, котрі увійшли до світової культури через Гомера). Водночас — це фольклорний героїчний («Іліада») і авантюрний («Одісея») епос на стадії обробки його індивідуальним автором. І в інших випадках у давніх сюжетах міфологічне постійно поєднане з історичним (фіванський цикл). Так само в сюжети історичного змісту — античні, старо- і новозавітні, середньовічні (кельтські, ґерманські) — споконвічно входить міфологічно-фантастичний елемент. Розчленувати історичне і міфологічне не завжди можливо навіть шляхом наукового аналізу, зокрема, в артуріані через відсутність кодифікації кельтської міфології. Це загальна властивість того типу художнього мислення, який Л.І.Тимофеєв визначив як міфологічний реалізм. У подальшому міфологізація ТСО історичного походження посилюється. У середньовічних переробках і версіях історичні елементи поступаються місцем міфологічним, історичні постаті перетворюються на міфічні, стають об'єктами міфотворчості (Александр Македонський, Цезар, Нерон). Зазнають міфологізації також історичні особистості нового часу.

Цей процес міфологізації історичних ТСО ускладнюється фольклорною та літературною традицією сприйняття і трактування певних осіб і подій. Надто важко відмежувати історично-достовірне від літературної традиції в сюжетах про Троянську війну, Юлія Цезаря, Антонія і Клеопатру, короля Артура, Жанну д'Арк. У сюжетах, що походять від історичних переказів, як-

от: «Кільце Нібелунгів» Ріхарда Ваґнера, «Атлантида» Лариси Рейснер, «Сьогодні ще зайде сонце над Атлантидою» Вітезслава Незвала — фольклорний і міфологічний матеріал переважає над власне історичним.

Багато ТСО — фольклорної ґенези. Потенційні можливості фольклору для виникнення подібних структур зумовлені тим, що в ньому акумульовано багатовіковий колективний загальнонародний досвід. ТСО фольклорного походження також синкретичні. По-перше, в них первісно міститься (хоча не обов'язково) міфологічний, в тому числі християнсько-релігійний, елемент. По-друге, значна кількість ТСО фольклорної ґенези постала на пограниччі фольклору та літератури (вираз Юліана Кшижановського). Прикладами можуть бути легеди про Фауста, Щуролова, страшного розбійника Мадея, Дон Жуана. У подібних випадках встановити, що є первинним, а що вторинним, не менш важко, аніж з'ясувати питання: яйце походить з курки чи курка з яйця.

Група ТСО власне літературного походження, мабуть, найменша: Дон Кіхот, Ґуллівер, Робінзон Крузо, Мюнхгаузен, Манон Леско, Шерлок Холмс, Швейк. Причому літературні першоджерела ТСО часто в свою чергу закорінені в фольклорі. Наприклад, «Пригоди бравого вояка Швейка» Гашека — один з нечисленних випадків поповнення «фонду» ТСО в XX ст. І сюжет, і образ головного героя створені на основі міського й солдатського фольклору. Сам процес творення перших розділів епопеї про Швейка нагадує процес фольклорної творчості. Гашек багаторазово розповідав окремі пригоди бравого вояка пражанам, що збиралися в пивницях, кав'ярнях, слідкуючи, як вони сприймають його оповіді. Тільки після кількох таких напівімпровізацій письменник записував остаточний текст.

Першою ДО традиційних сюжетів та образів можна вважвти художнє пізнання і відображення елементів об'єктивної істини. Причому відображення загальноважливих життєвих ситуацій і типів. Життєві у цьому випадку, значить і особистісні, і соціальні.

Загальноважливі ситуації у житті повторюються, а тому відбувається звернення до попередньо створених сюжетно-образних структур. Тобто повторюваність у реальному житті — причина літературної повторюваності, звернення до ТСО. Певні твори, які мають відповідні потенційні можливості, набувають (іноді незабаром після їх створення, іноді — значно пізніше) широкого визнання у національній та світовій літературах. Зацікавлення окремими образами та сюжетами, що раніше мало чи зовсім не запозичувалися, виникає, коли твір-джерело в основі своїй не застарів і відповідає ідейним, психологічним, художнім потребам сучасності, а закладені в ньому філософські проблеми набувають особливої актуальності. До нього водночас звертаються письменники різних країн, з нього запозичують сюжети, мотиви та образи. Так було, наприклад, у XX ст. із сюжетом про Атлантиду. У переказі про Атлантиду були закладені всі можливості для переходу прасюжету в традиційний сюжет. Приховані сили сюжету розкриються, коли потенційні можливості переказу відповідатимуть проблематиці нового часу. Намічена у Платона думка про зв'язок загибелі Атлантиди з її багатством, аморальністю, аґресивністю визначила закономірність широкого звернення до неї в першій половині XX ст., коли платонів-

ський переказ через 2 300 років після його написання увійшов у коло традиційних сюжетів.

Процес формування ТСО найчіткіше простежується на сюжетах та образах історичного походження, позаяк вони мають визначені часові, хронологічні координати. З'ясовується, що літературної традиціоналізації зазнають ті ситуації, про які можна сказати: вперше або з найбільшою силою в історії (або і вперше, і з найбільшою силою).

У літературах європейського реґіону (значною мірою також близькосхідного) виняткову модельність мають античні ТСО. Це пояснюється низкою взаємопов'язаних чинників. За античних часів уперше в людській історії (в усякому разі в європейській) виникали суспільно-історичні та суспільно-психологічні ситуації, які багаторазово повторювалися на наступних витках історичного розвитку. До таких ситуацій постійно зверталася думка не лише вчених, а й письменників; закріплюючись у свідомості, усній історії, письмовому тексті, вони художньо сприймалися саме як усталені. Атлантида — вперше відображена в усній історії та письмовій традиції ситуація загибелі цілої країни й народу. Сократ — перший мислитель, що для нього понад усе були пошуки істини; філософ, котрий виділив завдання людського самопізнання з нерозчленованого загальнонаукового цілого, звернувся, на відміну від попередніх натурфілософів, до пізнання людини (вперше об'єкт філософа і митця став єдиним). А сократівська тема трагічного конфлікту мислителя з суспільством постійно залишалась і залишається актуальною. Александр Македонський (або Великий, як у західноєвропейській традиції) — звитяжний полководець, творець першої світової, згідно з уявленнями його часу, імперії. Цезар — перший самодержець, диктатор котрий замінив самовладдям народовладдя. Справжнє чи позірне, добре чи погане — особливе питання, якого в цій статті зачіпати не будемо: та чи інша відповідь на нього пояснює, звичайно, сенс звернення до відповідного сюжетно-образного матеріалу. Власне поєднання первинності, первісності та історичної повторюваності ситуацій, які відображені в античному сюжетно-образному матеріалі, спричиняло їхню традиціоналізацію.. Європейська культура сприймала античність як спільну для усіх європейців спадщину. Тому при зверненні до ТСО античного походження вирішується інтернаціональна проблематика. У цьому полягає розбіжність із ТСО середньовічного або новітнього походження, при трактуванні котрих переважно присутній національний аспект (король Артур і лицарі Круглого столу, Жанна д'Арк, Щуролов з Гаммельна, Фауст, Швейк тощо). У нових історичних умовах ТСО, так би мовити, перевіряються на адекватність художнього відображення життя і на пристосованість до інших часових і національних ситуацій. Отже, нові художні варіанти створюються на інваріантній основі ТСО.

Те, що говорилося про сюжети історичного походження, у більш «прихованому» вигляді стосується сюжетів міфологічної, фольклорної або літературної ґенези.

У житті, а тому і в літературі, повторюються не тільки суспільно-історичні, а й особистісно-психологічні конфліктні ситуації. Причому особистісно-психологічні повторюються значно частіше, буквально безмежно. Тисячі

разів повторювалася ситуація Ромео і Джульєтти як траґедійна ситуація перешкод взаємному коханню з боку родичів, що належать до ворогуючих кланів. Подібність часом доходила до ідентичності. «Цюріхська п'ятнича ґазета» 3 вересня 1847 р. повідомляла: «У с.Альтвезеллергаузен біля Лейпціґу покохали одне одного юнак дев'ятнадцяти років і дівчина сімнадцяти. Обоє — діти бідних людей, котрі, однак, смертельно ворогували і не хотіли погодитися на шлюб цієї пари. 15 серпня закохані попрямували до корчми, де гуляв бідний люд. Танцювали там до години ночі, а потім відійшли. Ранком у полі було знайдено трупи обох закоханих. Вони застрелились [5, с.409]. Відштовхнувшись від цього дійсного випадку, Ґ.Келлер написав новелу «Сільські Ромео і Джульєтта». Новела розпочинається стислим роздумом швейцарського письменника прямо-таки на тему, якій присвячена стаття. «Ця оповідь була б непотрібним наслідуванням, якщо б вона не спиралася на справжню пригоду і не доводила, як далеко вглиб життя людського укорінені всі ті сюжети, котрі становлять основу великих творів минулоґо. Таких сюжетів небагато, але вони знову і знову оживають, щоразу в іншому вбранні, і тоді рука митця тягнеться їх втілити».

Поділ ТСО на суспільно-історичні та особистісно-психологічні, який придатний для робочої класифікації, умовний. Безліч ТСО знаходяться, сказати б, посередині, відбивають повторюваності різних типів. Так, ситуація у «Леді Макбет Мценського повіту» відображує лише один бік значно складнішої шекспірівської ситуації. Ситуація Антіґони, хоча й особистісно-психологічна, але зумовлена соціально (відтак поява великої кількості Антіґон від Давньої Ґреції до середини XX ст.). При цьому все більшу увагу привертає соціальний аспект: Ж.Ануй, П.Карваш, П.Кокто, Е.Ланґессер, Л.Стоянов, В.Газенклевер та ін. У цих творах сюжет-еталон Софокла осучаснюється, набуває антимілітаристського значення. Характерна «Модель Антіґони 1948» Б.Брехта. Збережено основні сюжетні мотиви й більшу частину тексту траґедії Софокла в німецькому перекладі Ф.Гьольдерліна. У текст вставлений «рапорт» Вісника з іншої траґедії Софокла — «Перси». Однак головна зміна — додано пролоґ, що його дія відбувається в квітні 1945 р. в Берліні. Тут повторюється ситуація Поліника, Антіґони й Ісмени. Цей пролоґ створює ефект очуднення. Сприймаючи сюжет (дещо перемонтований) траґедії Софокла, глядач постійно проводить паралелі до подій світової війни. Адаптація поєднана з дописуванням.

Теорія ТСО визнає закон системної єдності художнього твору, а як частину такої єдності — взаємопов'язаність і взаємозумовленість фабульно-сюжетних та образних складників. Для кристалізації типологічно важливої модельної ситуації, що визначена міфом або породжена безпосередньо життям у його історичному аспекті, в стійку художню структуру, потрібне ядро. Таким ядром, стимулом для кристалізації є персонаж (персонажі), спроможний виконати функцію утворення структури і стати традиційним образом.

У переважній більшості випадків такий персонаж — традиційний образ має прототипом реальну особу (крім ТО, що походять від архаїчної міфоології). Такого прототипа витворює саме історичне життя, у ньому втілюєть-

ся ситуація, яка є основою ТС. Для ТС історичного походження і суспільно-історичного семантичного наповнення це — яскрава особистість, що увійшла в історичну свідомість і пам'ять народів, провідна дійова особа зображуваних подій. Прототип ТО — складна, суперечлива, неоднозначна особа (Сократ, Александр Македонський, Цезар, Клеопатра, Жанна д'Арк, Карл XII, Петро I, Катерина II, Моцарт, Наполеон, Бісмарк). Показовим прикладом є Мазепа: особистість водночас національно типова й унікальна. Він був гетьманом більше за інших — 22 роки! Найкультурніший з українських гетьманів, поетично обдарований, європейськи освічений, він намагався прищеплювати рідній країні західні зразки. Разом із тим був переконаним і діяльним захисником нації та православ'я. Незвичайним він був і як особистість. М.І.Рудницький назвав його «українським Дон Жуаном» [1, с.8], наголошуючи, що Мазепа із цього погляду був винятком серед політичних діячів козацьких часів.

Можна визначити прототипи більшості ТО фольклорної та літературної ґенези, хоч щодо найдавніших героїв це досить тяжко і суперечливо (Ілля Муромець). Однак ТО, котрі виникли в період середньовіччя і за нового часу, мають прототипів. Звичайно усна історія й історична пам'ять зберігають їхні справжні імена: король Артур, Макбет, Гамлет, король Лір, Марко Кралевич, Гарун-аль Рашід, Фауст, Дон Жуан, творець Ґолема бен-Льове, Маруся Чурай, Насреддін, Мюнхгаузен. Переважно це реальні історичні постаті, але не діячі, котрі відігравали важливу роль у світовому (зональному, реґіональному) масштабі. Основою для створення ТСО цієї групи є не загальнозначуша суспільно-політична ситуація, але ситуація психологічна, морально драматична. Щодо прототипів, зберіглося мало наукових точних фактів. Відомості переважно походять з історичних переказів. Прикладом може бути король Лір. Задовго до Шекспіра оповіді про долю Ліра були поширені в анґлійській писемності, здебільшого в історичних хроніках. Мабуть, вперше про Ліра розповів Ґальфрід Монмутський в «Історії королів Британії» (1147). Це можна сказати й про шекспірівського Гамлета. Його прототипом був датський принц Амлет. Історичні перекази про Амлета виклав данський хроніст Саксон Ґрамматик (1140-1208) у латиномовних «Діяннях данів» (1208), що були опубліковані 1514 р., майже за сторіччя до Шекспіра.

Інший випадок: прототипом ТО є реальна особа, що не відігравала жодної ролі в історії, але особа у певному відношенні яскрава, й чимось (характером, вчинками, долею) вона привернула виняткову увагу сучасників: доктор Фауст, Дон Жуан, Щуролов з Ґаммельна, празький рабин бен-Льове, барон Мюнхгаузен. Навколо такого прототипу кристалізація сюжету повинна бути швидкою, інакше цю особу забудуть, вона не закріпиться у людській пам'яті. Це принципова розбіжність із прототипами — історичними діячами. У цьому випадку окремі сюжетні мотиви і сюжет загалом мало відповідають фактам реального життя прототипу. ТСО властиве поєднання реально-історичного та життєво-побутового з обов'язковим домислом, вимислом, тяжінням до «апокрифічних», сумнівних, але підтверджених традицією епізодів і подробиць. Відбувається навіть перехід у фантастику. У багатьох сюжетах оповідь — на межі можливого та невірогідного, зокрема у сюжетах, що походять від переказів про загибель краї-

ни, міста (Атлантида, Кітеж). Фантастика зі самого початку супроводжує традиційні персонажі історичної ґенези (Александр Македонський, Цезар, король Артур і лицарі Круглого столу, Гамлет, Макбет, Жанна д'Арк). Фантастичний момент багато важить незалежно від того, вірить автор у чудесне чи не вірить. Шекспір, можливо, вірив у реальність тіні батька Гамлета, відьом («Макбет»), для Распе — неймовірні пригоди Мюнхгаузена — вигадка брехуна, для Назима Хікмета поява сьогочасного Тартюфа-59 у XVII ст. — умовність).

Нарешті, третій випадок, коли прототип — реальна особа, що не вчинила нічого особливого, однак типова в тому чи іншому значенні. Прототип акумулював особливості великої кількості подібних осіб. Процес творення сюжету-еталона в цьому випадку відрізняється від процесу складання всіх інших типів ТСО. Там вирішальну роль відіграє колективний, часом багатовіковий, досвід. Тут — індивідуальна творчість одного автора. Процес кристалізації практично одномоментний, триває лише кілька років (такі ТСО нечисленні і виникають тільки в літературі нового часу: Робінзон Крузо, Тартюф, Шерлок Холмс, Швейк). Антропоніми прототипів письменниками не збережені, але визначаються досить легко. Прототипом Робінзона Крузо був анґлійський моряк Олександр Селькірк, Тартюфа — єпіскоп Рокетт та інші діячі Товариства святих дарів, Холмса доктор — Джозеф Белл; бравий вояк Швейк поєднує риси двох прототипів — празьких простолюдинів знайомих Гашека — Йозефа Швейка та Франтішка Страшліпки [7].

У більшості випадків ТС і ТО взаємопов'язані, становлять єдину структуру. Проте їх конкретне співвідношення може бути вельми різним:

1. Інваріантна фабула невідривна від ТО-персонажа: Геракл, Прометей, Едіп, Антіґона, Федра, Електра, Амфітріон, Піґмаліон, Іуда Іскаріот, Понтій Пілат, Макбет, Ромео і Джульєтта, Щуролов, Жанна д'Арк, Ян Гус, Роксолана, Маруся Чурай та ін.

2. ТО ширший за сюжет, власне кажучи, він є складником різних сюжетів: Христос, Юлій Цезар, Петро І, Мазепа. Так, у процесі функціонування образу Мазепи увагу привертали переважно три тематичні комплекси:

1) молоді роки майбутнього гетьмана з непевним епізодом прив'язування до незакульбаченого коня;

2) кохання Мазепи й Мотрі Кочубеївни;

3) політична діяльність гетьмана в останній період життя: стосунки з Петром і Карлом, Полтавська баталія, втеча і перебування у Бендерах.

Перший тематичний комплекс став підвалиною «байронівського сюжету» (поема «Мазепа»); другий і третій — «пушкінського» («Полтава»). Обидва сюжети традиціоналізувалися, але крім художньої біографії І.Борщака і Р.Мартеля, а також поеми В.Сосюри, ці сюжети існують окремо.

3. Вдало створений літературний образ, що дає художнє пізнання суспільних або психологічних закономірностей, може вийти за межі історичної й національної дійсності, яка його породила. Такий образ може «відірватися» від рідного ґрунту. Він переходить у твір, який змальовує іншу соціальну дійсність; у твір з новим сюжетом, проте зберігає ідейно-структурну функцію, подібну до тої, котру мав у первісному сюжеті. Сюжет ніби

продовжується у тому ж таки ідейно-жанровому ключі. Так, у роки другої світової війни чеські, українські, російські, німецькі сатирики розповідали про нові пригоди Швейка в умовах боротьби з гітлерівцями.

4. Концепція твору розкривається переважно через образи-персонажі. Сюжет не має вирішального смислового наповнення. Наприклад, протистояння добра і зла в душі людини традиційно розробляється через образи Фауста і Мефістофеля, але сюжетний «розкид» дуже великий («Доктор Фаустус» Т.Манна, «Мефісто» К.Манна, «Фауст і смерть» О.Левади та ін.).

5. Якщо ТО має стійку характеристику, то це стрижень, на який нанизуються фабульні мікроконструкції. Даний тип сюжетоскладання виникає у надрах фольклору, передусім на межі усної творчості та масової літератури: циклізація героїчних, новелістичних, сатирико-гумористичних історій навколо улюбленого героя. У цих історіях оцінки героя можуть бути різними. Це пояснюється первісною його суперечливістю і залученням відповідного фабульного матеріалу з огляду на популярність ТО. Поступово така строкатість змінюється більш визначеною оцінкою. Створюються багатоепізодні та багатоваріантні твори. Кожний епізод є варіантом щодо інших. Об'єднуються фабульні структури навколо Геракла, Александра Македонського, Іллі Муромця, Гаруна-аль-Рашіда, Ходжі Насреддіна, Тіля Уленшпіґеля, Фауста, Мюнхгаузена, Холмса, Швейка. З погляду теорії ТСО немає принципової розбіжності між «недоциклізованими» в один твір билинами про Іллю Муромця, близькосхідними анекдотами про Насреддіна і структурами, де циклізація закінчена — різними версіями пригод Мюнхгаузена, серіями оповідань-продовжень про Шерлока Холмса. Загалом такі сюжетно-образні стуктури відкриті, тяжіють до безкінечних продовжень (пера того ж чи іншого автора).

6. Основне семантичне навантаження припадає на сюжет (традиціоналізується ситуація): одіссеї, робінзонади. Подібність цього типу з попереднім позірна. У мюнхгаузеніадах, холмсіадах чи швейкіадах структуроутворюючим началом, яке детермінує дію головного героя, є сюжет з твердим хронотопом. Витворюється традиційна сюжетна модель: довгий і важкий шлях додому або вільна (невільна) ізоляція від світу і спроба самопізнання на самоті. Щодо головного героя, то його як ТО, котрий зберігає свою номінацію і якості, але варіюється, трансформується, — нема. А втім, нема і ТС, а є традиційна сюжетна модель-схема, що набуває різного ідейно-змістовного і сюжетного наповнення. (Докладніше див. статтю Ю.І.Попова «До питання про теоретичний статус робінзонади» в цьому збірнику).

7. Ще менша вага номінативного образу-персонажа в «Пригодах Ґуллівера» Дж.Свіфта й у всіх наступних книгах про Ґуллівера: угорця Р.Каранті «Подорож до Фа-ре-мі-до», болгарина Е.Манова «Подорож до Уїробії» та ін. Сюжет традиційний, незмінний номінальний головний герой. Проте він — «підставна» постать спостерігача й оцінувача сатирично зображуваних суспільних явищ. Ґуллівер не являє собою нічого виняткового, що б заслуговувало виняткової уваги. Навпаки, це звичайна людина; прикриття, під яким сховався автор; образ, що дає змогу поєднати реально-життєподібне з умовно-фантастичним. Нібито

ширококутний авторський об'єктив, який скеровується на різні предмети сатиричного зображення.

8. ТС являє собою каркас, що не пов'язаний з певними персонажами. Фабульна основа детермінує місце й час дії, але не дійових осіб: Всесвітній потоп, Атлантида, ходіння в Аїд (Ад) — «Енеїда», «Божественна комедія», «Ходіння Богородиці во муках», «Мадеєво ложе», «Тьоркін на тому світі».

ТСО містять значну аксіологічну інформацію: створенням образів належного — неналежного, доброго — поганого, позитивного — неґативного виступають як життєва модель, міра або символ. Аксіологічність ТСО виявляється по-різному з погляду синхронії (одномоментність виникнення) або діахронії (фунціонування в історичному чвсі).

У період становлення, на прасюжетній (праобразній) стадії чітка оціночність ТСО ще не закріпилася. Власне кажучи, інакше бути не може при відсутності одного автора, а отже, єдиної авторської концепції. Це значною мірою стосується сюжетів міфологічної ґенези, але ще показовіше для ТСО фольклорного походження. Такі образи Ходжи Насреддіна або бравого вояка Швейка, що ґрунтуються на народних анекдотах, Швейк — позірний дурень народних казок — під маскою простокуватості приховує хитрість. Проте часом він дійсно простокуватий та наївно-цікавий і через це терпить. Безглузде переодягання у російську солдатську форму ледве не призвело його до загибелі. Друга суперечність в образі бравого вояка полягає в тому, що симпатії читача загалом на його боці, але окремі вчинки й деякі вставні оповідання Швейка спричиняють неґативну оцінку.

У таких випадках суперечливість ТО пояснюється суперечливістю тих фольклорних сюжетів, що з них спліталися літературні протосюжети чи навіть сюжети-еталони. Яскравим прикладом вихідної невисвітленості є Дон Кіхот. П.Антокольський писав: «Не разберутся три века в гиганте». Річ у тім, що у великій книзі Сервантеса образ Дон Кіхота не має цілокупності. Він і мудрець, і дурень, і герой, і блазень, і божевільний, і людина, що глибоко філософськи, цілком розсудливо мислить. (Одне з можливих трактувань цього образу наводить Б.П.Іванюк у надрукованій у цьому збірнику статті «Слово і сюжет у «Дон Кіхоті» Сервантеса та «Ідіоті» Ф.Достоєвського: Досвід порівняльного прочитання романів»).

Щодо ТСО історичного походження, то тут взаємовиключні оцінки первісно закладені, бо політика — завжди боротьба і єдність суперечностей і взаємовиключних поглядів. Вельми наочний приклад — Цезар. І самий виклад фабульних подій (життя й смерть Цезаря) і оцінка Цезаря римськими авторами — його сучасниками або майже сучасниками — суперечливі та взаємовиключні. (Зараз нас не цікавить, хто з них був «правий» у науковому розумінні. Важливий той факт, що вже на стадії виникнення ТСО, у данному випадку на художньому етапі, в ТСО закладені різні «антаґоністичні» оцінки і судження).

Іншим, не менш показовим прикладом може стати Жанна д'Арк: французька версія, починаючи зі «Слова про Жанну д'Арк» (1429) Кристини Пізанської та «Містерії про облогу Орлеана» (1429), і анґлійська версія, яка

представлена хоча б шекспірівським «Генріхом VI». Як і у випадку з Цезарем, первісні оцінки вихідно протилежні. Різниця лише в тому, що тут художній період розвитку ТСО хронологічно починається майже водночас з дохудожнім, а розбіжність трактувань пояснюється протилежністю національних позицій. Подібна ситуація з ТО Мазепи, Карла XII, Петра I.

ТО в творі-еталоні може мати внутрішню цілісність і визначеність авторського ставлення до нього, але цей образ складний, у ньому первісно закладені різні, але припустимі і по-своєму обґрунтовані розуміння, тлумачення. Як приклад назвемо шекспірівського Гамлета.

Позаяк полісемантичність є однією з основних ознак ТСО, в них завжди закладені можливості різних інтерпретацій . Закономірним є не лише часткова зміна авторського ставлення (поглиблення, уточнення, розширення), а й зміна оцінки на діаметрально-протилежну — докорінне переглядання. Надзвичайно широкою є амплітуда оціночних коливань. Незалежно від того, чи були на ранніх стадіях даного ТСО розходження, суперечності оціночного характеру, в історії кожного ТСО обов'язково відбувається перехід від позитивоної оцінки до неґативної або від неґативної — до позитивної.

При виникненні подібних соціально-історичних ситуацій з'являється прагнення до «історичного маскараду» і задля політичного самовихваляння та самоутвердження (особливо заповзято в періоди суспільних потрясінь, війн, революцій, тоталітарних режимів). Такий історичний маскарад природно відбивається у мистецтві посиленим зверненням до ТСО. Так, звернення до античних зразків у політиці, побуті, малярстві, драматурґії мало місце в період Великої французької революції. Подібне явище спостерігалось і в пожовтневі роки. Мистецтво, яке обслуговує тоталітарні режими, постіно звертається до історичних і псевдоісторичних сюжетів та образів патріотично-героїчного типу: ґримування під давній Рим у фашистській Італії, використання давньоґерманської та скандинавської міфолоґії у нацистській Німеччині, численні романи, поеми, кінофільми сталінських часів про Петра I, Олександра Невського, Івана Ґрозного, Богдана Хмельницького — із заздалегідь заданою метою, тенденцією.

Іронія історії, однак, полягає в тому, що вона нібито пародіює ті історичні взірці, котрі наслідують наступні діячі. Величне, траґічне при повторюваності ситуацій здійснюється чи то як траґикомедія, чи то як фарс. Література також бере активну участь в іронічно-пародійному змалюванні традиційних взірців. В одних випадках це прямий публіцистичний напад (політичний памфлет В.Гюґо «Наполеон Малий»), в інших — специфічно-художні форми заперечення. Висміюються традиційно високі сюжети та образи, але критика спрямована не стільки на понижуваний образ, скільки на сучасних письменникові продовжувачів. Прикладом можуть бути підкреслено сучасні антифашистські «Справи пана Юлія Цезаря» Б.Брехта або «апокриф» К.Чапека «Александр Македонський, лист Арістотелю зі Стагіра, директорові лицею в Афінах», де агресор Александр обґрунтовує завойовницькі війни пропаґандистськими штампами XX ст.: «природна політична необхідність... інетереси Великої Македонії... природні кордони». Заперечення високих, навіть священних образів, певна річ, може бути спрямоване й безпосередньо на ці образи, доходячи до блюзнірського висміювання.

Починаючи від французьких просвітителів, багаторазово блюзнірськи висміювалися старозавітні та новозавітні сюжети та образи, передовсім Ісус Христос. Так, у «Новом Завете без изъяна евангелиста Демьяна» (1925) автор має за мету «показати, що Ісус зовсім не такий, як заведено зображувати... Для більшої життєвої переконливості я залучив до справи численних російських христів і христоносиць». Зневажливо трактувалися національні герої, що стали символами народної слави. Жанна д'Арку «Орлеанській діві» (1735) Вольтера перетворилася на спокусливу героїню легкої фривольної поеми. Билинні герої в «Богатирях» того ж Д.Бєдного — у хвалькуватих боягузів (Соловій-розбійник — у народного месника!).

Однак можна навести чимало протилежних прикладів: зміна оцінки й трактування ТО від неґативної («мінусової») до позитивної («плюсової»). Йдеться зокрема про Фауста, частково Дон Жуана і барона Мюнхгаузена: славетний брехун і хвалько перетворився у Ґ.І.Ґоріна на позитивного героя. Парадоксальність такого переосмислення підкреслюється назвою: «Той самий Мюнхгаузен» (1980).

Але, мабуть, найбільш гідне подиву те, що ТО, які первісно втілюють у собі все лихе, неґативне, іноді також зазнають подібної переоцінки. ТО Іуди Іскаріота, здавалося б, назавжди став символом зради, причому зради, здійсненої з найбільш ницих спонук — з корисливості, за 30 срібняків. Проте європейські іудаїстські легенди вихваляли Іуду як суперника Христа, що викривав вигадки апостолів про його воскресіння. Після «Месіади» (1748-73) Клопштока в німецькій літературі закріпилася тенденція: у різний спосіб пояснюючи вчинки Іуди, виправдати його. Цій тенденції відповідає повість Л.Андреєва «Іуда Іскаріот» (1907). У «Лженероні» Л.Фейхтванґера чи не найогиднішому з римських імператорів надані певні позитивні риси.

Найважливішим параметром ТСО є усвідомлене сприймання даного варіанту його творцем і передбачуваним споживачем як відомого, визначеного, усталеного ідейно-художнього комплексу (структури). У процесі творення нового твору на ТС або звернення до ТО обов'язковою є орієнтація на попередній взірець (взірці) і на здійснюване в різних формах і до різного ступеню оновлення традиції. Автор свідомо розраховує, що реципієнт зіставить цей варіант зі старим, відомим, що в свідомості реципієнта новий варіант сприймається в постійному зіставленні з першоджерелом. Знання інваріантної фабули створює відчуття оновлення добре знайомого.

Тому звернення до певного ТСО великою мірою детерміноване ступенем відомості. Так, у пожовтневий період використання біблійних сюжетів та образів пояснювалось насамперед загальновідомістю Біблії. Це полегшувало агітаційний вплив на маси. Тому, наприклад, Є.Вахтангов закликав «інсценіювати Біблію», аби «зіграти бунтівний дух народу» [2, с.103-106]. З'являються літературні твори, де біблійний матеріал переосмислюється з революційних позицій: «Дванадцять» О.Блока, «Містерія-буф» В.Маяковського тощо.

Теорія ТСО не вичерпується положеннями, розглянутими вище. Дальшому викладу цієї теорії будуть присвячені наступні публікації.

1. *Борщак Ш., Мартель Р.* Іван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана. К., 1991.
2. *Вахтангов Е.* Материалы и статьи. М., 1959.
3. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
4. *Волков А.Р.* К теории традиционных сюжетов: Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973.
5. *Келлер Г.* Новеллы. М.;Л., 1952.
6. *Frenzel E.* Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte. Stuttgart, 1983.
7. *Nikolskij S.* Z rodokmenu Josefa Švejka // Česka literatura. 1988. č.4. S.358-369.

Стаття надійшла до редколегії 10.11.93

Summary

Theory of traditional plots and characters constitutes an important branch of comparative literature. There is an urgent need for a correct terminology in this sphere. Traditional plots and characters can be classified on the bans of geneological principle into mythological, folk, historical and literary. They reflect general as well as recurrent socio-historical and psychological situation. Most traditional plots and characters have real analogues and protagonists. Certain traditional structures are plot dominated others are character dominated. In the process of historico-literary functioning all traditional plots and characters undergo reinterpretation, acquiring, semantico-evaluative variants so that idealization at times gives way do negative assessment and presentation.

П.В.Рихло
Чернівецький університет

НІМЕЦЬКІ ДРАМАТИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛЕҐЕНДИ ПРО ТРІСТАНА ТА ІЗОЛЬДУ

Знаменита історія кохання Трістана та Ізольди побудована на основі кельтського матеріалу, в який проникли деякі ґерманські та античні мотиви. Найдавнішими зафіксованими версіями цієї леґенди є давньовалійські тексти, що виникли на території сучасного Уельсу («Тріади острова Британії», «Повість про Трістана» — див.2). Сюжет леґенди розроблявся спочатку нормандськими труверами в землях т.зв. Анжуйського королівства, що об'єднувало в другій половині XII ст., за Генріха II Плантаґенета (1154-1189), області Західної Франції, території острівної Британії та Східної Ірландії. Ось чому роман про Трістана та Ізольду дійшов до нас у двох варіантах: анґлійському (анґло-нормандському) і французькому (нормандському). Серед найвизначніших його маніфестацій слід назвати віршовані романи французького жонґлера Беруля та нормандця Тома.

Обидва твори виникли приблизно в один час — десь біля 1170 р. Однак роман Беруля більш архаїчний за формою та змістом, з яскраво вираженою епічною основою, великою кількістю подій, напружених ситуацій, почасти наївним поясненням психології персонажів тощо. Роман Тома, як правило, називають «куртуазною» версією леґенди про Трістана та Ізольду. В ньому втілена (правда, не завжди послідовно) концепція піднесеного і вишуканого куртуазного кохання у світлі лицарського етичного кодексу з його складною системою взаємовідносин ідеального лицаря та благородної дами, цілою ієрархією умовностей. Обидва романи дійшли до нас лише в уривках [2; с.19-102; 116-185].

Збереглася також невелика давньофранцузька поема під назвою «Трістан-Юродивий» [2; с.103-115], що відома у двох редакціях — бернській та оксфордській, та «Ле про жимолость» [2; с. 307-309] анґло-нормандської поетеси другої половини XII ст. Марії Французької — поетична обробка одного епізоду леґенди, що відзначається траґічною напругою і непідробною щирістю любовного переживання. Але всім їм, очевидно, передувала ще

© *П.В.Рихло, 1994*

більш рання версія — втрачена «Історія Трістана», яку можна розглядати як «архетип» або «модель» («інваріант») леґенди [7; с.50; 4; с.625; 8; с 754]. Частково вона може бути відтворена на основі німецької обробки Ейльгарта фон Оберґе (друга пол. XII ст.), що дійшла до нас у трьох великих фраґментах.

Починаючи з XII ст., леґенда поширюється по всьому європейському реґіону. Цьому немало сприяла поява французького прозового роману, що виник у першій третині століття і пов'язав історію Трістана та Ізольди з циклом лицарських романів Круглого Стола (найяскравіше ця інтеґрація проявилася в написаному через два століття компілятивному епічному творі анґлійського оповідача Томаса Мелорі «Смерть Артура» [5], в якому 5 книг з 21-ї присвячені історії Трістана та Ізольди). Куртуазні тенденції, які були притаманні вже згадуваному творові Тома, під впливом романів найвидатнішого представника лицарської літератури Кретьєна де Труа, який також вдавався до обробки цього сюжету (на жаль, його версія до нас не дійшла), стають дедалі відчутнішими. Ними позначений роман німецкого поета Ґотфріда Страсбурзького «Трістан та Ізольда» [11], що виник біля 1210 р. і поєднав ідеали куртуазного кохання з духом та світоглядом городянина, представника міської середньовічної еліти. Роман Ґотфріда, який також не був завершений (його «дописали» Ульріх фон Тюргайм і Генріх фон Фрайберґ) відзначається прагненням усунути окремі «брутальності» і суперечності твору Тома, поглибити психологічне вмотивування вчинків героїв, облагородити й одухотворити їхню любов як силу абсолютну і самодостатню, надати творові строгої та викінченої композиційної будови.

Куртуазними ідеями та лицарською етикетністю просякнуті також норвезька «Саґа Трістрама та Ісонди» (перша пол. XIII ст.) монаха Роберта [2; с.206-306], анґлійська анонімна поема «Сер Трістрам» (кінець XIII ст.) та ін. Подальші обробки леґенди в італійській («Трістан» [2; с.339-366], іспанській («Дон Трістан з Леоніса» [2; с.367-383], ісландській («Балада про Трістрама» [2; с.310-313], сербській, чеській, польсько-білоруській («Повість про Трищана» [2; с.384-474]) літературах, як і популярні в пізньому середньовіччі «народні книги» про Трістана та Ізольду, практично не вносять в її сюжет нічого принципово нового, лише дещо пристосовуючи його до вимог часу та національних умов.

Першою спробою інтерпретації сюжету про Трістана та Ізольду в німецькій драматурґії можна вважати «Траґедію про фатальне кохання лицаря Трістана і прекрасної королеви Ізольди» (1553) нюрнберзького майстерзінґера Ганса Сакса [21]. Звичайно, що жанрове означення тут дуже умовне. По суті, твір Г.Сакса продовжував епічну лінію переказів леґенди і засновувався не на драматичній колізії, а на характерному для середньовічних поем та романів композиційному принципі «житійності». Події в драмі, розділеній на 7 актів, ґрупуються таким чином, що дають змогу пов'язати в одну сюжетну лінію всі традиційні перипетії леґенди: битву Трістана з Морґольтом, зустріч з Ізольдою в Ірландії, боротьбу з драконом, сватання ірландської принцеси, мотив любовного напою і всі наступні фази взаємного почуття, викриття, засудження і втечу коханців, життя в лісі й розлуку, одруження Трістана з Ізольдою Білоруською, таємні відвідини ним коханої в

образі пілігрима і блазня, поранення Трістана, історію з вітрилами і смерть закоханих. Траґедія завершується монолоґом «герольда», в якому він закликає стерегтися нерозважного повторення їхньої печальної долі й опиратися сліпому безумству пристрасті, надаючи перевагу законним узам шлюбу.

Г.Сакс, таким чином, прагнув відтворити історію кохання Трістана та Ізольди в її вузлових фабульних моментах. Джерелом, з якого він почерпнув її, був німецький роман в прозі (друга пол. XV ст.). Але життєствердний дух роману, що примикає до перекладу Ейльгарта фон Оберґе, тут суттєво переосмислений. Для Г.Сакса, нюрнберзького бюрґера і послідовника М.Лютера, кохання Трістана та Ізольди — гріховна пристрасть, яка прирікає їх на загибель і загробні муки. Протестантський пуританізм поета-шевця не допускав іншого тлумачення нашої леґенди, окрім суворого дидактично-моралізаторського напучування.

Після даної ренесансної обробки сюжету про Трістана та Ізольду він зникає з німецької літератури більше як на два століття. Класицизм і Просвітництво з їхніми раціоналістичними тенденціями та упередженим ставленням до середньовіччя як до «варварського» періоду в європейській історії та культурі не бачать в леґенді матеріалу, суголосного своїм ідеалам. Вона починає знову оживати лише в творчості романтиків, яких даний сюжет полонив своєю поетичністю, непідробністю і щирістю почуттів, істинно народним духом та глибоким фольклорним корінням. «Історія Трістана — одна з абсолютних нездоланних природних пристрастей,— перша справді велика історія болісного романтичного кохання в новій літературі»,— відзначав анґлійський літературознавець В.Льюїс Джонс [14; с.105]. Німецькі романтики прагнуть втілити леґенду про Трістана та Ізольду в епічній (А.В.Шлеґель, 1801; Ф.Рюккерт, 1839), драматичній (Л.Арнім і К.Брентано, 1804; А.фон Платен, 1827) та лірико-циклічній формі (В.Вакернаґель, 1828, К.Іммерманн, 1832), однак справа не йде далі задумів та окремих фраґментів. Серед всіх німецьких романтиків, мабуть, тільки Р.Ваґнеру вдалося втілити даний сюжет у творіння високого мистецтва.

Р.Ваґнер відомий в історії культури не тільки як ґеніальний композитор, але й як талановитий драматурґ, прозаїк, поет, теоретик мистецтва. Його літературна спадщина не менш значуща, ніж музична — в різних виданнях вона складає від десяти до шістнадцяти томів. Композитор вважається творцем т.зв. музичної драми, в якій основну функцію виконував драматичний елемент, на відміну, скажімо, від італійсько-французької опери, що цілковито підкоряла текст музиці. Майже всі драми, написані Р.Ваґнером, були задумані як оперні лібретто, в тому числі й завершена в 1859 р. траґедія «Трістан та Ізольда» [25].

З сюжетом «Трістана та Ізольди» Р.Ваґнер познайомився через роман Ґотфріда Страсбурзького. Однак йому вдалося вилущити з епосу Ґотфріда суто драматичне ядро. Він повністю відкинув епізоди дитинства Трістана, історію його появи в Корнуолі, при дворі свого дядька, короля Марка, а також історію Ізольди Білорукої. Величезний за обсягом роман Ґотфріда він зумів сконцентрувати у трьох великих сценах, що втілювали єдину траґічну лінію: любовний напій — викриття коханців — смерть. Подібна

еліптичність сюжету посилила напругу розвитку дії і траґізм розв'язки, тобто зробила епічний за своїм характером матеріал придатним для драматичної форми. Такого ефекту вдалося досягти передусім за рахунок трансформації зовнішніх подій у внутрішні, психологічні конфлікти.

Задум «Трістана та Ізольди» виник у Ваґнера під час роботи над тетралоґією «Перстень Нібелунґів». Оскільки надії на постановку цього ґрандіозного музичного твору майже не було, то композитор вирішив написати оперу, постановка якої не завдавала б особливих труднощів. Сюжет «Трістана та Ізольди» вже віддавна приваблював його, і ось в 1857 р., перервавши роботу над третьою частиною тетралоґії — оперою «Зіґфрід»,— Р.Ваґнер повністю переключився на новий твір.

Однак безпосереднім поштовхом до створення «Трістана та Ізольди» стала велика особиста драма, пережита в цей час композитором. Після поразки революції 1848-49 рр., активним учасником якої він був, Ваґнер поселився, як політичний вигнанець, у Швейцарії. Тут він зблизився з подружжям Отто і Матільдою Везендонк, які були великими прихильниками його музики й покровителями композитора. Тонка, поетично обдарована натура Матільди Везендонк захопила Ваґнера. Поступово їх взаємна прив'язаність перетворилася в глибоке, сильне почуття. Проте двозначність ситуації гнітила їх. Ваґнер страждав від усвідомлення вини перед своїм благодійником і другом, благородним і добродушним Отто Везендонком. Антитеза кохання й обов'язку виросла в траґічну колізію, болісну і безвихідну. Тому історія кохання Трістана та Ізольди, над якою композитор в цей час працював, дістала для нього особисте забарвлення і набула символічного смислу.

Ось як передає сюжет своєї опери сам Р.Ваґнер: «Вірний вассал в ролі весільного посланця свого короля супроводить до нього його короновану наречену — ту, в коханні до якої він сам собі боявся зізнатися, Ізольду; вона ж покірно слідує за ним як суджена його володаря, не маючи влади опиратися могутній волі того, хто послав за нею Трістана. Однак богиня кохання, яка ревниво оберігає від чужого втручання свої права, помстилася за насильницьке їх попрання... Любовне зілля, зварене за звичаями тої епохи передбачливою матір'ю нареченої для престарілого мужа, що вступає в шлюб лише з політичних міркувань, ненароком підноситься юній парі і запалює полум'я п'янкої пристрасті в крові Трістана та Ізольди... Віднині нема кінця невтолимій тузі, що оволоділа ними, владній потребі ділити між собою всі радощі й горе кохання. Навколишній світ, насолода владою, слава, честь, лицарська гідність, вірність обов'язкові, дружба — все це перестало існувати для них, розвіялось, як сон. Єдине, що продовжувало жити в них обох,— пристрасне, болісно-ненаситне, сповнене туги жадання... Рятунком може бути тільки одне — смерть...» [1; с.64]. І трохи нижче: «Їхнє почуття проходить до кінця всі фази безплідної боротьби з полум'ям, що пожирає їхні душі, починаючи від боязких нарікань, в яких виражає себе невтолимо-пристрасне бажання, від найніжнішого трепету — до спалаху страшного відчаю при усвідомленні безнадійності цього кохання, поки, нарешті, безсило зотліле в самому собі, почуття Трістана та Ізольди не згасає, немовби розчиняючись у смерті» [1; с.65].

Концепція драми Р.Ваґнера відображала в собі і деякі загальні закономірності німецької романтичної естетики середини XIX ст., зокрема, характерне для художників-романтиків прагнення протиставити розум і почуття, день і ніч. Після «Гімнів ночі» Новаліса ніхто ще не проспівав такого піднесеного гімну могутності ночі, як Ваґнер у другому акті своєї траґедії. Герої Ваґнера кличуть ніч і ненавидять день, що розлучає їх. Траґічні обставини заставляють їх пристрасно жадати смерті. В першому акті Ізольда намагається отруїти Трістана за вбивство Морольда. Але замість напою смерті Бранґена подає їм кубок кохання. Любов і смерть в драмі Ваґнера нероздільні, смерть — єдиний сховок закоханих, запорука їхнього єднання, тоді як життя робить їх союз неможливим.

Перебуваючи в ті роки під сильним впливом песимістичної філософії Шопенгауера, Ваґнер посилює в «Трістані та Ізольді» мотив зречення волі до життя, підкреслюючи, слідом за філософом, ілюзорність щастя і невідворотність страждання, і, таким чином, створює одну з найтраґічніших своїх музичних драм. «Кохання тут взято замість волі до життя, волі, яку смерть не обриває, а визволяє»,— говорить Т.Манн в своєму есе «Страждання і велич Ріхарда Ваґнера» [3; с.146]. Любов Трістана та Ізольди, що виникла під знаком смерті, досягає своєї заповітної межі тільки в небутті.

І сюжетний розвиток, і образи драми, і її композиційна структура задумані так, що постійно підтримують величезну емоційну напругу, хоча вони не відзначаються особливою динамікою, а іноді майже статичні. Незважаючи на це, багатьом сценам притаманна крайня екзальтація. На дану особливість драми справедливо вказують дослідники. Так, В.П.Неустроєв відзначає, що «в розробці сюжету і характерів героїв драматурґ всіляко намагався підкреслити повноту почуттів і траґізм долі. Але він розкриває їх не стільки в дії, скільки в стані психолоґічного напруження» [6; с.102]. Очевидно, що великою мірою це диктувалось жанровою природою музичної драми.

В траґедії Р.Ваґнера, що стала основою оперного лібретто, є цілий ряд змін і відхилень від «протосюжету» леґенди (найповніше його реконструював на початку нашого століття французький вчений Жозеф Бедьє, який створив свою власну вільну прозову обробку різних варіантів роману про Трістана та Ізольду, перекладену пізніше на багато мов, в тому числі й на українську — М.Рильським), що було викликано своєрідністю творчого завдання автора. Так, Морольд, ірландський богатир,— не дядько Ізольди, а її жених. Дана підміна введена Ваґнером для того, щоб контрастніше відтінити ненависть Ізольди до Трістана в першому акті і фатальний характер їхнього кохання, яке торжествує над почуттям помсти в двох наступних. Замість чотирьох ворожих любовникам баронів у Ваґнера діє лише один придворний короля Марка — Мелот, який смертельно вражає Трістана під час побачення закоханих в саду. Зведення кількості персонажів до мінімуму також викликано специфікою драматичної форми й оперного жанру. Поряд з любовним напоєм Ваґнер, у відповідності зі своєю концепцією кохання Трістана та Ізольди, яке може знайти свій вищий вияв і сенс лише в небутті, вводить і мотив напою смерті, який звучить уже в першому акті. А в третьому акті, після поранення Трістана, починає розвиватися цент-

ральний для Ваґнера романтичний мотив «кохання у смерті»: з настанням смерті кохання назавжди звільняється від обтяжливих пут земного існування, воно входить у царство вічності. Оскільки історія Ізольди Білорукої повністю відкинута (а відповідно і мотив чорного і білого вітрила), то після викриття коханців і сутички з Мелотом Курвенал відвозить Трістана в його родовий замок Кареоль в Бретані, а про корабель Ізольди звістує пастуша сопілка.

Як згадує Ваґнер у своїй автобіоґрафічній книзі «Моє життя», він мав намір спершу ввести в свою драму ще одного персонажа — Парціфаля, який мандрує в пошуках святого Ґрааля і відвідує в останньому акті вмираючого Трістана (див. [17; с.3]). Але в остаточному варіанті автор відмовився від цієї сцени, так як вона ускладнювала дію і не вписувалась у чітку логічну схему сюжету, розроблену ним. Зазнав певної трансформації й образ Марка, який, дізнавшись про таємницю любовного напою, готовий простити закоханих і навіть одружити їх.

Всі ці переосмислення окремих епізодів і персонажів свідчать про те, що Р.Ваґнер не просто механічно «скоротив» епос Ґотфріда, а створив свою власну оригінальну версію леґенди, яка поклала край ходячим уявленням про «легковажність», «фривольність» історії Трістана та Ізольди, продемонструвала потенційні можливості драматичних розробок даного сюжету і справила значний вплив на всіх наступних його інтерпретаторів.

В другій половині XIX ст. в німецькій літературі леґенду починають активно розробляти саме в драматичній формі. Причому тут відразу намітились два різні підходи. Такі автори, як Фрідріх Ребер і Людвіґ Шнееґанс пішли, подібно до Г.Сакса, шляхом якомога повнішого відтворення всіх подій леґенди, тобто по суті продовжуючи епічну лінію.

Ф.Ребер [19] звертався до даного сюжету двічі, з інтервалом в 60 років. Перший варіант його драми був створений в 1838 р., другий — в 1898 р. Як і Г.Сакса, його цікавив передусім моральний аспект цієї історії. «Для мене вже в цій юнацькій роботі,— писав він в передмові до видання обох версій,— мова йшла не тільки про порушення звичаїв, але й про сповзання у брудну непристойність. Жінка, яка, не задумуючись, лягає з одної постелі в іншу — це не фіґура для траґедії... Я сподіваюсь, що в другій переробці мені вдалося знайти шлях, який просто й невигадливо уникає всього, що є низького й недостойного в самому переказі, і приводить усю дію до траґічного фіналу» [19; с.II-IV].

В траґедії Ф.Ребера Бранґена, служниця Ізольди, є коханкою короля Марка, і їхнє почуття у другій версії взаємне. Автор намагається обійти вразливі і двозначні моральні ситуації, заставляючи Ізольду просити Марка відстрочити весілля, щоб їй не доводилось почуватися зрадницею, а йому самому виступати захисником своєї честі зі зброєю в руках. Цікаво, що в рядах придворної партії, що переслідує коханців, перебувають, поряд з баронами, друг Трістана Каедін і обіцяна йому в дружини Ізольда Білорука, яка все ще кохає Трістана і допомагає йому втекти. Як бачимо, драматурґ прагне дещо облагородити своїх героїв, звільнити їх від найвразливіших в моральному відношенні вчинків. Це пов'язано з загальною моралізаторсь-

кою тенденцією його драматургії, оскільки він вважав, що траґедія може бути художньо переконливою лише в тому випадку, коли траґічні характери є носіями етичних норм.

В своїй траґедії «Трістан» (1865) Л.Шнееґанс [22] намагається дещо скоротити надмірну кількість подій і драматизувати сюжет. З цією метою він вводить в свою п'єсу пролоґ, в якому окреслює розстановку сил при корнуельському дворі, розповідає про битву Трістана з Морольдом, про його намір здобути наречену для Марка і т.д., виносячи, таким чином, частину дії за рамки самої траґедії. Прагнучи до реалістичнішого зображення конфлікту, автор усуває й деякі середньовічні фантастичні елементи. Так, наприклад, в його траґедії відсутній мотив любовного трунку — Трістан сам відкриває свою любов «анґелові» Ізольді, коли вони пливуть в Корнуол. Прибувши до двору Марка, він просить короля відправити його куди-небудь, щоб уникнути невідворотного. Про любовний зв'язок своєї дружини з племінником Марк дізнається з листа, випадково загубленого Бранґеною. Трістан та Ізольда деякий час намагаються стримувати свої почуття і навіть цілком відректися від свого кохання, усвідомлюючи його недозволеність і гріховність. На лихо, їхню розмову підслуховують і доносять про неї королю, який відразу ж виганяє їх обох. Закохані знаходять притулок у печері, де пізніше Марк виявляє їх і вступає в поєдинок з Трістаном, в результаті якого Трістан важко поранений і рятується втечею в Арундель, а Ізольду король насильно забирає в свій замок. Трістан намагається знайти втіху в фіктивному шлюбі з іншою Ізольдою, але не виносить розлуки з коханою і, страждаючи до того ж від рани, посилає за нею гінця. Ізольді вдається переконати Марка в правомірності свого кохання до Трістана, і вона спішить до нього, однак прибуває надто пізно — Трістан помирає, не дочекавшись її. Ізольда Білорука з ревнощів убиває корнуельську королеву і сама вмирає від горя. Стержневою проблемою траґедії Л.Шнееґанса є право на любов. «Марк винен, бо одружився з Ізольдою без кохання, а Трістан та Ізольда «винні», бо відрікаються від нього»,— підкреслює анґлійський дослідник М.С.Баттс [24; с.570]. Однак дана оцінка, на нашу думку, дещо модернізує ситуацію. Виходячи із середньовічних уявлень, неправомірно ставити в вину такому високому сеньйору, яким є король Марк, відсутність почуттів при укладанні феодального шлюбу, адже здебільшого такий шлюб ґрунтувався на виключно династичних інтересах.

Інша ґрупа драматурґів, можливо, враховуючи досвід Р.Ваґнера, прагне обмежити сюжет лише сценами, що безпосередньо рухають дію, поглиблюючи психологічні характеристики героїв і відсікаючи ті сюжетні лінії, які «розчиняли» конфлікт, затінюючи його другорядними подіями. Перш за все це драми Йозефа Вайлена «Трістан» (1860), Альберта Ґеркє «Ізольда» (1869), Карла Роберта (літературний псевдонім німецького філософа Едуарда Гартмана) «Трістан та Ізольда» (1871).

В траґедії Й.Вайлена [26] Трістан та Ізольда, поєднані міцними любовними узами уже в Ірландії, хочуть покінчити життя самогубством, кинувшись з корабля в море. Дана сцена запозичена, очевидно, у К.Іммермана. Разом з тим мотив «кохання в смерті» споріднює її і з концепцією Р.Ваґнера. Про зв'язок Трістана зі своєю нареченою Марк дізнається ще до їхніх

таємних зустрічей і побачень в Корнуолі. Бранґена намагається захистити закоханих, розповідаючи про свою власну пристрасть до Трістана (!), однак це їй не вдається, і Трістан змушений втікати з Корнуолу. Через деякий час він повертається туди як мандрівний лікар, тому що Ізольда, відмовившись стати дружиною Марка, важко захворіла. Трістан намагається вилікувати Ізольду, але незабаром розкривається істинна історія їхніх взаємовідносин, і Трістан, опинившись у безвиході, доручає Маркові піклуватись про Ізольду, а сам пронизує собі груди мечем. Ізольда, неспроможна перенести цієї втрати, помирає.

Дія драми А.Ґерке [9] починається при ірландському дворі, де Трістан (Тантріс) навчає Ізольду гри на арфі. З часу своєї появи в Ірландії він ворогує з маршалом країни, котрий ревнує його до ірландської принцеси. Бажаючи покласти край даній ворожнечі, Тантріс хоче покинути Ірландію, але закохана в нього Ізольда вимагає, щоб він знайшов убивцю її батька Морольда (!) і помстився за нього. Тим часом королева Ірландська, після невдалої боротьби з Марком, вирішує видати за нього свою дочку Ізольду. Маршал, якому доручено супроводжувати Ізольду, одержує з рук королеви любовний напій. Випадково Ізольда впізнає в Трістані убивцю свого батька, хоче умертвити його, але потім вирішує випити разом з ним трунок, що викличе, за твердженням маршала, вічну ненависть між тими, хто його скуштував. Однак замість трунку ненависті вони випивають любовний напій. Після прибуття в Корнуол суперництво маршала з Трістаном ще більше посилюється, і згодом Трістан гине від руки свого ворога,— тоді маршал відкриває Ізольді своє кохання і пропонує випити з ним «трунок ненависті», вже наперед відчуваючи любовні ласки. Однак Ізольда підмішує в кубок маршала отруту, і сама вмирає біля тіла Трістана.

Своєрідність драми А.Ґерке полягає в тому, що головним персонажем тут є Ізольда (це відображено і в назві п'єси). Саме діями Ізольди визначаються основні перипетії сюжетного розвитку. Якщо Трістан в цій драмі веде себе досить пасивно, підкоряючись чужій волі, то характер Ізольди наділений рисами сильної і владної жінки, він в чомусь перегукується з образом Крімхільди з «Пісні про Нібелунґів»: обидві героїні керуються жадобою помсти, і в цій темній, непоборній пристрасті вони не зупиняються ні перед чим.

Віршована драма К.Роберта «Трістан та Ізольда» [18] не відзначається особливою оригінальністю. Після битви з Морольдом поранений Трістан прибуває в Ірландію, щоб вилікуватись від своєї язви, але, впізнаний там як убивця ірландського богатиря, повинен померти. Своєм рятунком він зобов'язаний тому, що сватає Ізольду для короля Марка. Поступово між ним та Ізольдою виникає взаємне почуття, зміцнене любовним напоєм. Прибувши в Корнуол, Трістан всіма силами намагається розладнати майбутній шлюб Ізольди з Марком і, коли йому це не вдається зробити, хоче взяти участь у хрестовім поході. Однак Марк затримує його і після довгих вагань, під тиском баронів, дає розпорядження схоплювати кожного, поміченого в саду разом з королевою. Трістан незабаром гине в сутичці з людьми Марка, Ізольда отруює себе і вмирає разом з ним. Від традиційних версій леґенди дану драму відрізняє, напевно, тільки сюжетна розв'яз-

ка і деякі розходження в деталях, як, наприклад, намір Трістана відправитись у хрестовий похід. У всіх трьох розглянутих вище творах мотив Ізольди Білорукої, як і в музикальній драмі Р.Ваґнера, повністю відсутній.

В траґедії «Ізольда» (1893) Міхаеля Рютцеля [20] дія відбувається в Корнуолі, але Ізольда Білорука живе в королівському замку Тінтажель як наречена Трістана, яка обіцяна йому королем Марком, що викликає почуття ревнощів і ненависть в серці Ізольди, королеви Корнуельської. Вона збирається навіть отруїти коханого, але дістає запевнення в його любові й вірності. Брат Ізольди Білорукої Каедін зображений тут намісником Марка (!). Він відстоює інтереси свого короля і своєї сестри, якою Трістан нехтує, і він же виступає месником за попрану честь Ізольди Білорукої, смертельно ранячи Трістана і сам гинучи від його руки. Біля тіла коханого знаходить смерть й Ізольда, перш ніж Марк з'являється в лісовій ущелині, де розігралися траґічні події, щоб помирити ворогуючих. В даному випадку переосмислення сюжету відбувається шляхом трансформації взаємовідносин персонажів, переакцентування окремих мотивів, введенням нових сюжетних ходів, які суттєво міняють традиційні концепції леґенди.

Любовна драма Альберта Ґайґера «Трістан» [10] написана вже на початку XX ст., але за своїм ідейним змістом примикає до «поствагнерівських» інтерпретацій. Вона складається з двох частин — «Бланшефлер» та «Ізольда». В першій з них зображено кохання Трістанових батьків — Рівалена і Бланшефлер (щоправда, не стільки драматичними, скільки ліричними засобами), яке служить своєрідним фоном для любовної драми Трістана та Ізольди. Історія зародження їхнього почуття і тих випробувань, які випадають на їхню долю, розгортається в другій частині, проходить через всі традиційні стадії сюжету леґенди, але після викриття коханців та їх вигнання з Корнуола тут з'являються деякі нові мотиви. Трістан прагне знайти забуття і смерть в численних лицарських подвигах, а Ізольда неприкаяно блукає по країні в пошуках свого коханого. В одному з боїв, де Трістан, невпізнаний Марком, допомагає королівському військові здобути перемогу, його поранено. В тяжкому стані переносить його вірний Руаль (варіант імені Ґоверналя) в один заїжджий двір, куди випадково приходить також Ізольда, яка, мандруючи зачумленими краями, сама вражена чумою, ховається під плащем паломниці. Вона ледве встигає розповісти Трістанові про своє нещасну долю, як він випускає дух. Слідом за ним помирає Ізольда. В траґедії, як і в музикальній драмі Ваґнера, звучить шопенгауерський мотив марності всіх людських прагнень, оманливості щастя, а герої показані як «два нещасних уламки життя», розчавлені долею.

Нові тенденції переосмислення леґенди про Трістана та Ізольду намічаються в німецькій драматургії XX ст. Для авторів, які звертаються до даного сюжету, характерне вже не прагнення якнайповніше відтворити його основні колізії, а спроби заглибитись у світ почуттів героїв, показати суперечливість їхніх натур, розкрити психологічні глибини їхніх душевних терзань. З цією метою нерідко запозичується вже не леґенда в цілому, а окремі її епізоди, іноді навіть другорядні, або ж персонажі, яким довга традиція переробок цього сюжету відмовляла в претензіях на ролі прота-

ґоністів. До творів такого плану належить траґедія Ернста Гардта «Тантріс-блазень» [12], створена в 1907 р.

Траґедія Е.Гардта «Тантріс-блазень» (Тантріс — анаґрама імені Трістан), удостоєна свого часу премії ім. Ф.Шіллера, з великим успіхом йшла на кону багатьох театрів Європи. В Росії вона була поставлена В.Мейерхольдом. В основі траґедії лежать два епізоди леґенди, які були своєрідно «сплавлені» автором воєдино. Це прибуття вигнаного Трістана у володіння короля Марка в образі прокаженого і його поява в королівському замку у вигляді блазня.

Дія відбувається в королівському замку Санкт-Любен вже після одруження Трістана з Ізольдою Білорукою, і саме остання обставина має вирішальне значення для взаємовідносин головних персонажів. Бо Трістан своїм одруженням з Ізольдою Білорукою «зрадив» свою кохану, і звістка про це, яка дійшла до корнуельської королеви, настільки глибоко поранила її почуття, що відновити, знову розбудити його тепер видається справою майже безнадійною. Біль і образа, муки ревнощів, яких зазнає Ізольда Золотоволоса внаслідок цієї «зради», роблять глухим і незрячим її колись чутливе і любляче серце. Ізольда не впізнає Трістана ні в прокаженому, ні в блазневі. Всі його спроби пробитися до неї з-під цих вимушено одягнутих на себе масок, всі намагання вступити з нею в духовний і емоційний контакт, подолати стіну відчуження, що пролягла поміж ними, завершуються невдачею.

Оскільки в драмі відсутня експозиція, в якій була б викладена передісторія цього кохання, то автор змушений давати її ретроспективно в окремих монолоґах і репліках, бесідах і спогадах персонажів, відтворюючи епічну подієвість окремими вузлами протягом всієї п'єси. Ці сюжетні вкраплення не складають власне драматичної дії, не рухають її вперед, вони є лише своєрідним путівником фабули, реставруючи її в найзагальніших рисах і даючи змогу читачеві (глядачеві) сприймати її цілісно.

Проблематика драми заснована на осмисленій в неоромантичному дусі антитезі «вірності» і «невірності». «Вірність» Ізольди назавжди зневажена «невірністю» Трістана, яка зруйнувала її такою мірою, що величезна, всепоглинаюча і всеспопеляюча любов Ізольди перетворюється на свій антипод — ненависть до «зрадника». Однак природа почуттів Ізольди Золотоволосої амбівалентна. Глибокий внутрішній розлад, зображений як конфлікт між її непідробною пристрастю і почуттям ображеної гідності, не знаходить вирішення в драмі. В силу фатального характеру цього кохання вся ненависть Ізольди є не що інше, як самообман, своєрідна захисна реакція. Насправді ж вона не може забути Трістана, зректися свого почуття до нього. Психолоґічна колізія, в якій вона опинилась, в принципі не може бути розв'язана.

Кожен з героїв драми страждає поодинці, і хоча вони неодноразово зустрічаються, ведуть довгі діалоґи, сповнені таємних натяків, болісної туги за минулим і дивовижного взаємного нерозуміння,— по суті, це розмови глухонімих. «Трістан,— відзначає німецький дослідник Л.Шустер,— до самого кінця драми для Ізольди відсутній; отже, продемонструвати свою вірність

йому вона не може. Але ця її риса знову й знову проривається в ній, вона належить до її характеру так само, як і розкішний сніп золотого волосся до її зовнішнього вигляду... Характер епічної Ізольди в драмі не змінився, а лише поглибився... Вірність її завжди торжествує над піною ревнощів моноґамної жінки» [23; с.83-86]. Ця вірність, однак, немовби заблокована повідомленням про «віроломство» Трістана, в результаті чого відбувається розрив «комунікативного коду», так що вони більше неспроможні зрозуміти одне одного. Критика не раз дорікала авторові за «неймовірність» такої ситуації. Можливо, в цих докорах є доля істини. Однак при цьому не варто забувати, що етикетність життя при феодальному дворі, яка майже виключала можливість зустрічей віч-на-віч, в поєднанні з постійним вистежуванням «чорних баронів», які шукали найменшого приводу, щоб опорочити королеву, певною мірою пояснює і виправдовує авторську ідею неможливості впізнання, яке могло б вичерпати психолоґічну напругу і відвернути траґічний фінал.

Проблема вірності по-своєму втілена і в образі Трістана. Суб'єктивно Трістан не відчуває своєї вини перед королевою Корнуельською, бо шлюб його з Ізольдою Білорукою чисто символічний. Конфлікт в даному випадку будується не на зіткненні кохання героїв з феодальним світом, його правовими й етичними нормами і не на подоланні душевних сумнівів і сум'ять, продиктованих внутрішнім «моральним імперативом», а на фатальному непорозумінні. Королева Корнуельська вважає, що Трістан одружився з Ізольдою Білорукою, кохаючи її. Звідси її ревнощі, її засліплення і відчуженість. Якби королева своєчасно дістала докази Трістанової відданості, то подібний конфлікт був би просто неможливим. Але в тому й справа, що таких доказів у Ізольди Золотоволосої нема. Провинність Трістана полягає в тому, що він дав привід для виникнення подібної ситуації. І герой, усвідомлюючи це, всіма силами прагне виправити становище, розкрити Ізольді Золотоволосій істину. Його вірність королеві ніскільки не похитнулась. Найкращим свідченням цього є його присутність в замку Санкт-Любен, пов'язана з немалими небезпеками. Трістан буквально стоїчно зносить всі знущання, всі образи й глумління, яких він зазнає з боку придворних і — що для нього особливо нестерпно — з боку Ізольди. Подібно до блукальця Одіссея, він живе, наче жебрак, під дахом рідного колись дому, покірно терплячи всі удари долі, невпізнаний ніким — ні королем Марком, ні його баронами, ні Бранґеною, ні навіть тою єдиною, заради кого він прибув сюди — Ізольдою. Фінал твору саме тому так траґічно безпросвітний, що герой покидає Корнуол в усвідомленні остаточного краху своїх стосунків з Ізольдою, свого кохання, свого життя. Єдиним, хто відразу впізнав і радісно привітав Трістана, був його вірний пес Гюсден. І лише останні репліки Ізольди в самому кінці драми дають підстави думати, що вона, нарешті, прокинулась від свого летарґійного сну і також збагнула: чужий блазень, який так довго оббивав пороги королівського замку, був не хто інший, як її коханий Трістан. Але це прозріння приходить надто пізно. Герої, до краю виснажені своїми стражданнями, отруєні взаємною недовірою, вже не можуть простягти руки назустріч одне одному і розлучатися навіки.

Не менш оригінальна версія леґенди про Трістана та Ізольду представлена в траґедії одного з найвідоміших драматурґів німецького експресіонізму Ґеорґа Кайзера «Король-рогоносець» [15], створеній в 1913 р. В порівнянні з традиційними переробками даного сюжету тут суттєво зміщено акценти — передусім в ієрархічній репрезентативності персонажів. Головною фіґурою, яка стоїть в центрі драматичної колізії, є король Марк, роль якого в більшості інтерпретацій леґенди залишалась суто функціональною і дуже рідко розкривалась в психоло́ґічному ракурсі. Ґ.Кайзер, навпаки, побудував свою траґедію на зображенні психоло́ґічних пароксизмів пристрасті обманутого короля.

Дія траґедії відбувається в королівському замку Тінтажель після одруження Марка з Ізольдою. Марк в даній траґедії — укритий сивиною старець, борода якого «струмує двома ручаями на його широке пістряве одіння» [15; с.371]. Головний інтерес тут зосереджено на його сексуальних проблемах. Мотив підміни Ізольди Бранґеною на шлюбному ложі помножений багатократно: Бранґена не просто рятує честь Ізольди в першу шлюбну ніч, вона постійно підмінює собою королеву, присипляючи пильність Марка, в той час як Трістан та Ізольда щоночі стискають одне одного в обіймах. Король випадково дізнається про цей обман під час їхнього побачення, ставши його мимовільним свідком. Однак Марк, який створив про себе міф як про «найщасливішого короля на світі», нізащо не бажає руйнувати його, більше того — з небаченою впертістю намагається переконати в ньому і всіх оточуючих.

Протягом всієї дії король Марк веде себе досить дивно. Він не слухає своїх баронів, що прагнуть розкрити йому очі на стосунки королеви з його племінником, причому навіть тоді, коли вони наводять йому незаперечні докази невірності. «Король знає про це, але він не хоче про це знати»,— роздратовано констатує Андре, один з баронів [15; с.405]. Він не хоче вірити і стерновому, коли той розповідає йому про «гріхопадіння» Трістана та Ізольди на кораблі, по дорозі в Корнуол, і випроваджує його, доручивши викрасти малолітнього ірландського принца, брата Ізольди. Нарешті, він безпричинно убиває Каедіна, в минулому друга Трістана, який підслухав розмову вже охололих одне до одного коханців про їхню колишню пристрасть. Цей «фанатик самообману» схожий на страуса, що ховає голову в пісок, намагаючись уникнути небезпеки. Небезпека, яка підстерігає короля Марка — це не стільки суспільна ганьба і слава рогоносця, як його страх залишитись без своєї улюбленої іграшки — жадливо спостерігати за метаморфозами почуттів Трістана та Ізольди.

У траґедії відчувається сильний вплив фрейдистських ідей. Цілком справедливо називає В.Гудер цю п'єсу «шедевром психоаналітичного методу» [13; с.875]. Пристрасть короля Марка до Ізольди хвороблива, вона має потворний характер. Він не просто обдурений чоловік, що змирився зі своєю долею. Своє терпіння він плекає і культивує, воно приносить йому якусь мазохістську насолоду. «Король Марк,— підкреслює німецький дослідник К.Штайнер,— приречений на спотворену роль патоло́ґічного підглядача, що йде назустріч своїй духовній загибелі» [16; с.46]. Він навіть не намагається присікти любовний зв'язок своєї дружини з Трістаном, а, навпаки,

всіляко заохочує його, влаштовуючи їхні таємні зустрічі й отримуючи від цього дивну, незбагненну радість. «Я надаю в ваше розпорядження кожен зручний випадок, я завжди готовий допомогти вам у цьому,— говорить він Трістану та Ізольді,— бо хто ж інший роздмухає в мені той пломінь, який запалить мою плоть, щоб моя старість не замерзла на льодовику моїх літ?» [15; с.411]. Але водночас його охоплюють приступи диких ревнощів через невинну ніжність Ізольди до свого маленького брата, про яку вона розповідає Трістанові і яка відноситься ще до того часу, коли вона була ірландською принцесою. То був раптовий порив, коли Ізольда, ще не усвідомивши свого кохання до Трістана, але інстинктивно вже осягнувши його, одного разу радісно притискає до себе свого шестилітнього братика, вкладаючи в ці обійми всю силу і глибину свого молодого почуття. Однак дана сцена набуває в розпаленій свідомості Марка відтінку інцесту, вона збуджує його, хвилює, викликає заздрість, потьмарює його розум. Думки про це «темне минуле» Ізольди оволодівають всім єством Марка протягом перших трьох актів траґедії і досягають своєї кульмінації в бурхливій сцені вигнання ним Ізольди, причиною якого є не подружня зрада королеви, а «гріх» її сестриної любові. Варто, однак, відзначити, що мотив ледве наміченого інцесту виглядає тут дещо штучним, художньо непереконливим і, можливо, надто рафінованим для даного сюжету, навіть якщо мова йде про психолоґічні та сексуальні аберації свідомості старця.

Набагато продуктивніший, на наш погляд, інший мотив траґедії — мотив згасання почуття Трістана та Ізольди після їхнього повернення з лісу Моруа. Марк і на цей раз простив закоханих, боячись зізнатися в тому, що його обмануто, він і надалі збирається всіляко потурати їм, тому що все це потрібно йому самому, любов Трістана та Ізольди стала частиною його буття. Але кохання, що не відає випробувань, не долає перешкод, кохання, що обставляється з усіх боків турботами Марка, наче пуховими подушками, беручи до уваги, до того ж, його моральний аспект, не має іншого психолоґічного виходу, як тільки загаснути. «Марк убив наше кохання»,— говорить у фінальних сценах Ізольда, і за нею повторює Трістан: «Він вистелив наше ложе ковдрами, зітканими із самообману» [15; с.444]. Їх більше не опановує пристрасть, вони стали байдужими одне одному. «Відверта підтримка королем їхньої пристрасті в кінечному результаті убиває її. Спонукувані до обіймів, вони відчувають лише раптове збайдужіння»,— відзначає М.С.Баттс [24; с.572]. І переконавшись, що Трістан та Ізольда більше не кохають одне одного, король Марк пронизує їх обох одним списом (своєрідний варіант тернового куща, що поєднує закоханих по смерті в традиційних версіях леґенди). Однак це не приносить йому втіхи. «Я вбив їх... і вразив самого себе!» — вигукує Марк, божеволіючи [15; с.451], але все-таки неспроможний відмовитись від свого міфа: «Я — найщасливіший король на світі!».

Розглянуті вище драматичні твори, написані в різні епохи, дають змогу зробити висновок про продуктивність леґенди про Трістана та Ізольду в німецькій драматурґії, а багатогранність творчих інтерпретацій при її втіленні є ще одним свідченням потенціальної невичерпності даного традиційного сюжету.

1. *Вагнер Р.* Статьи и материалы. М., 1974.
2. *Легенда о Тристане и Изольде.* М., 1976.
3. *Манн Т.* Страдания и величие Рихарда Вагнера // Манн Т. Собр. соч.: В 10 тт.— т.10: Статьи. М., 1961.— С.102-173.
4. *Михайлов А.Д.* История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976.— С.623-697.
5. *Мэлори Т.* Смерть Артура.— М., 1974.
6. *Неустроев В.П.* Вагнер // История немецкой литературы: В 5 тт.— Т.4. М., 1968.— С.86-106.
7. *Смирнов А.А.* Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам // Смирнов А.А. Из истории западноевропейских литератур. М.-Л., 1965.— С. 49-64.
8. *Frenzel E.* Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart, 1983.
9. *Gehrke A.* Isolde. Berlin, 1869.
10. *Geiger A.* Tristan: Ein Minnedrama in 2 Teilen. Karlsruhe: , 1906.
11. *Gottfried von Straßburg.* Tristan und Isolde / Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen und erlautert von Günter Kramer.Berlin, 1976.
12. *Hardt E.* Tantris der Narr. Leipzig, 1907.
13. *Huder W.* Nachwort // Kaiser G. Werke: Dritter Band. Frankfurt/M.— Berlin — Wien, 1971.
14. *Jones W.* Lewis. King Arthur in History and Legend. Cambridge, 1914.
15. *Kaiser G.* König Hahnrei: Tragödie // Kaiser G. Werke: Erster Band: Stücke 1895-1917. Frankfurt/M.— Berlin — Wien, 1971.
16. *Kaiser G.* Eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Edmonton / Kanada.— Hrsg. von Holger Pausch u. Ernest Reinhold. Berlin — Darmstadt, 1980.
17. *Kruse G.-R.* Vorwort // Wagner R. Tristan und Isolde. Leipzig: Philipp Reclam jun., o.J.
18. *Robert C.* Tristan und Isolde. Berlin, 1871.
19. *Roeber F.* Tristan und Isolde: Eine Tragödie: In zwei nach Inhalt und Form verschiedenen Bearbeitungen. Leipzig, 1898.
20. *Rützel M.* Isolde: Tragödie in 5 Aufzügen. Leipzig, 1893.
21. *Sachs H.* Tragedia mit 23 personen, von der strengen lieb herr Tristant mit der schönen Konigin Isalden, und hat 7 actus v. Hans Sachs. Stuttgart, 1879.
22. *Schneegans L.* Tristan: Trauerspiel in 5 Aufzügen mit Vorspiel. Leipzig, 1865.
23. *Schuster L.* Neuere Tristandichtungen: Tantris der Narr: Dissertation. Darmstadt, 1912.
24. *The Arthurian Encyclopedia* / Editor Norris J. Lacy, 1988.
25. *Wagner R.* Tristan und Isolde: Tragödie v. Richard Wagner. // Wagner R. Gesammelte Schriften.— Band VII. Leipzig, 1907.
26. *Weilen J.* Tristan: Romantische Tragödie in 5 Aufzügen. Breslau, 1860.

Стаття надійшла до редколегії 13.02.92.

Summary

The love story of Tristan and Isolde based on an old Celtic legend is one of the most popular traditional plots of the world literature. Its classical embodiment has been found in the genre of medieval knight novel (Beroul, Thomas, Gottfried von Straßburg). In the German drama the Nuremberg meistersinger Hans Sachs (1553) was first who addressed the legend about Tristan and Isolde and who continued the epic line of its development. R.Wagner has given it a real dramatic form in his famous opera (1857). The further dramatic versions of the XIXth century (F.Roeber, L.Schneegans, J.Weilen, A.Gehrke, K.Robert, M.Rützel, A.Geiger) tried to enlarge the range of the interpretations, but with no particular success. Only in the XXth century in the German drama original and artistically perfect versions about Tristan and Isolde have appeared and realized marginal (not magistral) potentions of the legend, such as E.Hardt's drama «Tantris der Narr» (1907) based on subtle psychologism and G.Kaiser's expressionistic tragedy «König Hahnrei» (1913).

І.П.Бетко
Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка АН України

РЕЦЕПЦІЯ БІБЛІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ: ДЕЯКІ ІСТОРИКО- І ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Вивчення закономірностей художньої рецепції Біблії в українській поезії, на перший погляд, не належить до цілинних тем літературознавства. З часів Київської Русі і до наших днів нагромадилась велика кількість фактів історико- і теоретико-літературного характеру. І водночас ця тема лишається однією з найбільш теоретично невизначених у царині українського літературознавства.

Завжди перебуваючи в зоні посиленої уваги діячів національної культури, проблема мистецької рецепції Біблії як загалом, так і в локальних аспектах нерідко була в минулому об'єктом політичних спекуляцій і наукових фальсифікацій. Так, у радянські часи літературознавство далеко не завжди керувалося науково-об'єктивною методологією у дослідженні духовного життя особистості і суспільства, її місце заступалося так званим партійним підходом, намаганням контролювати і дозувати не лише наукове пізнання, а й сам літературний процес. Це призводило до того, що духовні твори глибокого релігійного змісту, а також ті, в яких біблійні ідеї інтерпретувалися відповідно сакральному духові Книги Книг, однозначно оцінювались як реакційні. Натомість утверджувалась думка про відсутність і безперспективність релігійно-духовної традиції в українській поезії взагалі та всіляко популяризувалась антиклерикальна й атеїстична література. Коли йшлося про такі твори, як, наприклад, «Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерн Священнаго Писанія» Сковороди, «Псалми Давидові» й «Марія» Шевченка, «Смерть Каїна» і «Мойсей» Франка, «Одержима» і «На полі крові» Лесі Українки та інші, літературознавчий аналіз зводився переважно до тенденційного акцентування єретичних і апокрифічних мотивів, розриву з біблійною традицією тощо. Усе це в зазначених творах справді було, але в інших, далеко не однозначних співвідношеннях, отже, і не мало абсолютизуватися.

© І.П.Бетко, 1993

В інтересах істини слід враховувати, що ті літературні негації Біблії, до яких вдавалися представники нової української поезії, були інспіровані переважно позалітературними, а не суто творчими факторами. Визначальну роль відігравало вульгарно-механістичне накладання філософських концепцій позитивізму і прагматизму на сферу духовного життя, а також тотальна залежність російської православної церкви від держави, яка фактично перетворила її на чиновницько-бюрократичний придаток імперії. Останнє викликало рішучий протест з боку критично мислячої інтелігенції, генеруючи в літературі антицерковні теми та ідеї. На жаль, з купіллю частогусто виплескувалось і дитя: антиклерикальне непомітно підмінювалось антирелігійним, антибіблійним, відверто атеїстичним тощо.

Практично всі попередні спроби розгляду рецепції біблійних сюжетів і мотивів у межах національного літературознавства є більшою чи меншою мірою політизованими, що призводило до неминучого змішування антиклерикального, релігійно-світоглядного і власне генетично-біблійного критеріїв. Часом на основі історико- і теоретико-літературного аналізу тексту створювалась ідеологічна тенденційна надбудова. Звідси і суперечливе пояснення типологічно однорідних літературних фактів. Так, тяжко зрозуміти, чому саме позитивне переосмислення образу братовбивця Каїна у Байрона і Франка схвалювалося [16, с.26-38; с.95-109; 19, с.42-56], тоді як подібне переосмислення образу христопродавця Іуди у творах Ст. Пшибишевського, Т.Гердберга, Л.Андреєва та ін. зазнавало нищівної критики; на противагу всіляко підносилася версія Лесі Українки [1, т.2, с.257-278; 5, с.362-369; 6, с.64-72; 13, с.7-23].

Загальним місцем і досі лишається теза про Франка і Лесю Українку як войовничих атеїстів [8, С.17-29; 22, С.141-144]. Справді, ряд поетичних творів І.Франка має атеїстичне спрямування («Ex nihilo» (Монолог атеїста), «Нема, нема уже владаря грізного» та ін.); для деяких персонажів Лесі Українки також характерна позиція релігійного скептицизму («Fiat nox», «Грішниця», «Коли вже зачепили сі питання», «Прокляття Рахілі»). Водночас генералізація атеїстичного струменю у творчості цих поетів є перебільшенням. Критика релігійних доктрин великою мірою зумовлювалася вимогами часу і культурного оточення. Зокрема, наявне в ряді творів протиставлення Христа християнству спрямоване насамперед проти фальсифікацій цього гуманістичного вчення не тільки давніми фарисеями і книжниками, а й діячами пізніших епох, у тому числі й межі XIX-XX ст.

Суть того переосмислення, до якого вдавались І.Франко, Леся Українка та інші в процесі поетичної рецепції біблійних сюжетів і мотивів, слід шукати не стільки в прямому атеїстичному запереченні першоджерела, скільки у внутрішньо діалогічному характері самої художньої рецепції. Її висока мистецька результативність зумовлена наявністю певних архетипних паралелей в історичній долі давньоєврейського і українського народів; саме це сприяло яскравому забарвленню символів авторитетної протокультури колоритом нової доби, наповненню їх специфічним національним та індивідуально-психологічним змістом.

У контексті гуманітарних пошуків і досягнень науки XX ст. проблема співвідношення релігії й атеїзму взагалі втрачає своє актуальне значення.

Е.Фромм у праці «Психоаналіз і релігія» писав: «Питання не в тому, релігія чи її заперечення, а в тому, якого роду релігія: сприяє вона людському розвиткові, розкриттю власне людських сил чи вона ці сили паралізує» [23, с.161]. Звідси адекватним класифікаційним критерієм колективної свідомості людства, яке є релігійною за самою своєю природою, має виступати не понятійна пара теїзм-атеїзм, а гуманізм-авторитарність [23, с.166]. Прикладом релігій гуманістичного типу є вчення Ісуса Христа, великого пророка Ісаії, а також містична течія в християнстві. Водночас войовничий атеїзм нерідко набуває фанатичних виявів авторитарності. Показово, що в новій українській поезії рецепція атеїстичних віянь доби утворює замкнене самодостатнє відгалуження, тоді як численні питання християнської релігійної свідомості в процесі здобуття людиною духовної свободи групуються в струнку, розгалужену систему. Так, Я.Щоголев, В.Александров, В.Шурат, М.Філянський, А.Гриневич та багато інших поетів осмислювали християнську віру як гарант духовної свободи і опори у злигоднях життя. В процесі таких медитацій відбувалося зростання самосвідомості ліричного героя від повної духовної сліпоти і внутрішньої світоглядної суперечливості до гармонійного злиття з Богом і створеною Ним природою.

Тільки в наші дні виникли реальні перспективи всебічного розкриття феномена Біблії як загальнокультурної цінності. Важливі духовно-світоглядні аспекти, пов'язані з цією глобальною науковою проблемою, розкриваються у статтях В.Янева «Поезія Благодаті» та І.Качуровського «Містична функція літератури та українська релігійна поезія», які є передмовами до першої книги тритомної «Хрестоматії української релігійної літератури» [24, с.5-25]. Узагальнення в цих концептуальних статтях робляться з позицій сучасного розуміння співвідношення духовного, соціального і літературного поступу, деякі з них мають дискусійний характер, але в кожному разі засвідчують новий етап поглибленого вивчення проблеми. Сказане справедливе і щодо монографії С.Росовецького «Біблія у художньому світі української літератури» [17], яка існує поки що в рукописному варіанті. У цій праці, крім того, робиться спроба оригінальної історико-літературної інтерпретації основної суми фактів, пов'язаних з рецепцією Біблії протягом усього розвитку літератури від давнини до наших днів.

Велика кількість спеціальних студій присвячена вивченню вершинних надбань нової української літератури, серед яких важливе місце посідають твори біблійної тематики. У ряді цих праць закладено фундаментальні підвалини порівняльного і проблемно- типологічного (у контексті свого часу) аналізу. Непересічне значення мають теоретико- та історико-літературні праці І.Франка, М.Зерова, П.Филиповича, М.Драй-Хмари, О.Білецького. Їхні ідеї дістали поглиблений розвиток у шевченко-, франко- і лесезнавчих дослідженнях Ю.Івакіна, А.Каспрука, О.Шпильової, Л.Кулінської, Л.Міщенко, І.Журавської, Я.Ривкіса, А.Гозенпуда, О.Ставицького. Л.Марченко (Голомб), Р.Міщука, А.Скоця, Ю.Клим'юка та багатьох інших, а також представників української діаспори — П.Одарченка, М.Ласло-Куцюк, М.Неврлого. Та враховуючи весь позитивний попередній досвід, необхідно зважити, що дальше поглиблене вивчення поетичної рецепції Біблії має виходити за межі одного твору чи творчості якогось поета; воно також не може більше обмежуватися позитивістським трактуванням першоджерела лише як ле-

гендарно-фольклорного підгрунтя творів. Відтак виникає настійна необхідність збагатити методологічну базу дослідження найважливішими узагальненнями в царині мистецьких знакових систем (праці С.Аверинцева, М.Бахтіна, А.Гуревича, М.Кагана, А.Лосєва, Ю.Лотмана, М.Храпченка, Є.Яковлєва, Д.Наливайка), релігійної свідомості і психоаналізу (праці Е.Фромма, К.Г.Юнга), ритуально-міфологічної і біблійної критики (праці Н.Фрая, Дж.Фрезера, Г.Гече, Є.Мелетинського, В.Проппа, М.Стебліна-Каменського, О.Фрейденберг), теософію (праці О.Блавацької, Р.Штайнера).

У контексті зазначеної проблематики погляд на Біблію видається актуальним принаймні у трьох площинах: міфологічній, літературній, сакрально-символічнійчній. Святе Письмо репрезентує систему міфологічних уявлень, що складають універсальну часо-просторову модель Всесвіту. Канонічні й апокрифічні книги Старого і Нового Заповітів становлять у сукупності цілу бібліотеку — велику кількість текстів, різних за змістом, жанрами, і стилями, а також часом виникнення. Сакрально-символічнійчний феномен Біблії вбачається у практично нескінченній перспективі розкриття смислу її ідей, образів, сюжетів і мотивів.

Міфологічний, літературний і сакрально-символічнійчний аспекти неоднаково представлені в різних творах на біблійні сюжети і мотиви. Співвідношення біблійної і конкретно-історичної (або психологічної) проблематики, а також питома вага кожної у межах певного твору визначають його рецептивний тип. Нерідко зв'язок між першоджерелом і новотвором опосередковується іншими літературними інтерпретаціями тієї самої біблійної теми. Так виникає феномен спільних типологічних рядів [14, с.168-186], котрий засвідчує характерне перехрещення генетичного і типологічного факторів розвитку національної поезії та виявляє специфіку культурних контактів. У вивченні контексту спільних типологічних рядів високопродуктивним є порівняльний аналіз, який висвітлює генетичні зв'язки між типологічними компонентами на підставі культурних взаємин, впливів і запозичень, зумовлених історичною спорідненістю народів і умовами їхнього духовного розвитку. Оскільки ж, як зазначає М.Гольберг, «вивчення літературних контактів у ряді випадків неможливе без урахування специфіки психології творчості і сприйняття літературного твору» [4, с.315-316], загальний контекст дослідження біблійної рецепції передбачає в разі потреби з'ясування і цих чинників.

Комплексне вивчення особливостей української поетичної рецепції біблійних тем не буде повним без предметного розгляду поетики творів і їхніх жанрово-стильових параметрів. Ієрархічна градація поетичних жанрів тут грунтується на класифікаціях М.Бондаря [2] й А.Каспрука [7]. Також доцільно розглядати єдину жанрово-стильову систему, переконливе теоретичне обгрунтування якої здійснено у працях Л.Тимофєєва [21], Г.Поспєлова[15], А.Соколова [20], М.Гіршмана [3], Н.Лейдермана [12], Н.Левчик [11] та ін.

Рецепція біблійних сюжетів і мотивів сприяла збагаченню образного мисленняя української поезії, здійснюючись переважно в межах міфологічно-притчевої стильової течії [9]. Це великою мірою зумовило особливості поетики: перевагу параболічно-притчевого історизму як домінуючого типу художнього узагальнення, а також відповідного йому хронотопу й символі-

ко-алегоричної ідеалізації образів і подій. Окреме специфічне відгалуження становить біблійна стилізація, яка виступає в різноманітних іпостасях — рольовій, жанровій, образно-поетичній та ін.

У процесі освоєння Біблії європейською літературою сформулювалися три рецептивні культурологічні моделі; умовно їх можна визначити як середньовічну, ренесансну й неоміфологічну. Перша характеризується як бібліоцентрична: Святе Письмо інтерпретувалося в ній як абсолютна ідеальна категорія за умов, коли література ще не була цілком іманентним, власне мистецьким явищем і підпорядковувалася переважно богословським завданням, а не суто естетичним законам. Ця модель була надзвичайно сприятливою для розвитку містичних літературних течій, блискучими представниками яких стали Блаженний Августин, Роман Солодкоспівець, Григорій Назіанзін та ін.; ознаки середньовічної біблійно-рецептивної моделі притаманні «Божественній комедії» Данте.

Докорінно іншою є ренесансна модель, що характеризується світоглядним антропоцентризмом. Вона формується у комплексі з ідеологією, свідомістю і літературою нового часу, коли поняття літератури набуває свого власного значення. В онтологічному плані це спричиняє деструкцію попередньої категоріальної ієрархії: геніальна особистість підноситься над Богом (як мінімум, прирівнюється до Нього). Ось чому на добу Ренесансу цілком закономірно припадає початок десакралізації Біблії у літературно-мистецьких рецепціях. Одною з характерних ознак цього процесу була рішуча перевага старозавітних сюжетів і мотивів над новозавітними, тоді як для середньовічної рецептивної моделі характерне діаметрально протилежне співвідношення. Таким чином, незважаючи на якісну зміну світоглядних засад, Біблія не втрачає свого морально-естетичного значення. Непересічне духовне значення Святого Письма високо підноситься в періоди національних революцій, коли створюються його переклади живими народними мовами.

Панування ренесансної біблійно-рецептивної моделі продовжувалося до початку XX ст. В її межах мистецьки і філософськи плідними були звернення до Біблії представників європейського маньєризму й барокко; вершинними зразками тут виступають: «Звільнений Ієрусалим» і «Сім днів створення світу» Т.Тассо, «Втрачений рай», «Здобутий рай», «Самсон-борець» Дж.Мільтона. Велику роль відігравала Біблія у художньому світі поетів-романтиків, які побутовій повсякденності протиставляли життя духу, найвищі вияви якого вбачались у мистецтві, релігії, філософії. Водночас позиція релігійного скептицизму сягає апогею в містерії «Каїн» Байрона й численних філософських поемах А. де Віньї («Мойсей, «Дочка Іефая», «Гнів Самсона», «Потоп», «Елеонська гора», «Страшний суд», «Гетсиманський сад»). Протягом XYIII-XX ст. здійснюються численні переосмислення біблійних тем, часом не пов'язаних безпосередньо з християнським віровченням; нерідко ці переосмислення набувають відверто антиклерикального й квазібіблійного характеру (напр., у творчості Вольтера, молодого Пушкіна, Франса). Водночас не переривається містична традиція (поезія У.Блейка, гейдельберзькі романтики).

Неоміфологічна рецептивна модель, котра поширилась у літературі XX ст., великою мірою стала наслідком нового спалаху інтересу до Біблії, який припав на межу століть. Вона утверджувалася на противагу позитивістськи-натуралістичним і романтико-егоцентричним тенденціям, які на той час повністю себе вичерпали. Суть даного рецептивного типу полягала в тому, що, опрацьовуючи біблійні сюжети і мотиви, письменники прагнули вже в новому, інтелектуальному контексті до злиття реального з фантастичним у цілості міфа, де суб'єктивні й об'єктивні начала логічно не розмежовуються. Серед прикладів неоміфологічної рецепції біблійних тем — тетралогія Т.Манна «Йосиф і його брати», проза Ф.Кафки (травестування іудаїстського міфа), поезія Т.Еліота, Й.Сефері та багатьох інших.

В українській поезії наявні всі три рецептивні моделі. Щоправда, за періодами функціонування і проблемно-змістовим наповненням тих самих сюжетів і мотивів вони не завжди тотожні західноєвропейським зразкам, що викликано специфічними причинами національно-культурного життя. Скажімо, середньовічна біблійно-рецептивна модель побутувала в українській поезії з часів Київської Русі й до кінця XVIII ст., ренесансна модель функціонувала переважно в межах XIX ст., хоча її витоки можна знайти і в старожитню добу, а формування неоміфологічної рецептивної моделі, що припадає на рубіж XIX-XX ст., у чомусь навіть випереджає загальноєвропейський процес.

Визначальною рисою національної рецепції Біблії було те, що протягом усього історичного існування української літератури вона перебувала у прямому зв'язку з першоджерелом. Так, у Київській Русі, книжники були знайомі зі Святим Письмом далеко не в повному обсязі, зокрема, про зміст історичних книг Старого Заповіту можна було довідатися головним чином із візантійських компіляцій, а інтерпретація Святого Письма була прерогативою візантійських богословів. Але і за цих умов руські книжники робили оригінальні історіософські і дидактичні тлумачення біблійних текстів у таких творах, як «Моління» Данила Заточника, «Слово про Ігорів похід» і особливо — «Слово про Закон і Благодать» митрополита Іларіона. Непересічне значення цього твору В.Янів справедливо вбачає у символічному протиставленні старозаповітного іудейського закону новозавітній християнській благодаті та в накресленні тим самим шляхів духовного поступу свого народу на далеке майбутнє. Ригоризмові німого закону, його безособовості і насильству в благодаті протистоїть інтуїція, теплота, бажання соціального контакту і співчуття, милосердя, розуміння інших і потреба самому бути зрозумілим [24, с.5].

В історії національної рецепції Біблії етапним став 1581 р., коли в Україні Святе Письмо було надруковане церковнослов'янською мовою й стало приступним в повному обсязі. Після цього починають з'являтись переклади окремих текстів книжною українською мовою. В інтерпретації самого тексту Біблії орієнтація греко-візантійська (Іван Вишенський, православні полемісти першої генерації) доповнюється поступово латинсько-польською (Лазар Баранович і коло чернігівських поетів). Водночас міцніє національна традиція художньої рецепції Біблії, в якій сміхові диференціальні форми парадоксально співіснують з інтелектуально-вишуканими формами

інтегральної рецепції, найвищим виявом якої стала творчість «любителя Священныя Біблії Григорія Сковороди», втаємниченого у сокровенну суть біблійної символіки і проблематику езотеричного пізнання. Творчість Сковороди стала також плідним підсумком надбань поезії українського літературного барокко, яка щодо рецепції Біблії органічно об'єднала дві тенденції: мистецького концептуалізму і містичного світобачення (напр., у «книжицях» і «зшитках» Івана Величковського). Загалом літературно-філософська спадщина Сковороди ознаменувала завершення цілої епохи в освоєнні насамперед духовного, але також і художнього світу Біблії. Ця епоха є безпрецедентною в українській літературі, оскільки наступна національна традиція перебувала переважно у світському руслі (мистецькому, соціально-політичному, ідеологічному тощо) і не сягнула духовних здобутків попереднього періоду не лише на творчому рівні (скажімо, в плані етичного і естетичного ідеалу), а навіть і щодо самої адекватної, науково вірогідної ідентифікації її проблематики. Образно кажучи, відбулася втрата вагомого «ключа розуміння»: «поетицькі штучки» старожитніх поетів інтерпретувались як схоластичне штукарство, тоді як насправді вони були результатом поглибленої духовно-ліричної медитації, переконливою спробою переключення як авторської, так і читачевої свідомості з поверхні буденщини вглиб душі, а також доведення всіма можливими засобами змісту і форми ідей та істин Божого буття.

У новій українській поезії, коли панівною стає ренесансна модель біблійної рецепції, зникають обмеження щодо вибору текстів і прийомів їх освоєння. У цей період, на думку С.Росовецького, зникає релігійна культурна орієнтація в традиції біблійної рецепції, їй на зміну приходить загальноєвропейська; відтепер письменник, звертаючись до опрацювання того чи іншого біблійного образу, сюжету, мотиву, має рахуватися з контекстом спільного типологічного ряду (принаймні в межах європейської літературної традиції) [17, с.192-193].

Таким чином, в історії української поезії простежується безперервна традиція рецепції Біблії. Але вона розвивалася хвилеподібно: спалахи посиленого інтересу до Святого Письма чергувались зі спадами (так, до речі, було і в усій Європі). Певний спад спостерігався в першій третині XIX ст. Йому на зміну прийшла ще одна безпрецедентна в своєму роді доба: освоєння Біблії у творчості Шевченка. Поет вперше в національній історії по-мистецьки неперевершено прочитав вічні теми в контексті національно-духовних проблем свого часу і народу. Поряд з кращими літературними набутками Київської Русі і старожитнього періоду твори Шевченка стали тим ціннісним орієнтиром, на який рівнялися всі наступні українські інтерпретатори Святого Письма. Втім, у пошевченківський період простежувався певний спад інтересу до Книги Книг. Хоча поети продовжують звертатися до неї, але переважно поверхова алегоризація, зведення багатозначних символів до загальнодоступної суми прикладів, використання сюжетів і мотивів як суто ілюстративного матеріалу тощо знижувало мистецьку цінність цих поетичних інтерпретацій.

На межі XIX-XX ст. українська поезія як органічна складова загальноєвропейського літературного процесу пережила спалах чи не найвищого інте-

ресу до Біблії за весь новий період. Чинники, що стимулювали цей інтерес на даному етапі, поділяються на загальнонаукові, політичні, духовно-світоглядні, суто літературні тощо. Один із головних вбачається в новому характері ідейно-художнього мислення доби, коли на зміну традиційному реалізмові приходили інші типи творчості, природа яких корінилася в ірраціонально-чуттєвому осмисленні дійсності і самого призначення мистецтва. У цьому ж онтологічному контексті паралельно розроблялася проблематика раннього християнства, котру письменники розглядали як суголосну сучасності. Популярною серед художньої інтелігенції була ідея очищення християнства (щире прагнення повернути тогочасним виявам європейської релігійної свідомості ореол високої духовності перших християнських громад) Широкого світоглядного резонансу набули езотеричні доктрини. Їхнє поширення пов'язане з різнобічною літературною, науково-філософською і громадсько-просвітительською діяльністю О.Блавацької, Р.Штайнера та ін. Рубіж віків, що позначився у літературі як час кризових змін, характеризувався пожвавленням національно-визвольних і соціально-політичних рухів, це знов викликало до життя запозичену зі Старого Заповіту романтиками ідею народу-богоносця. Лишалися актуальними й ті універсальні чинники, що завжди живили мистецьке натхнення: внутрішній драматизм колізій, поліфонізм конфліктів, духовна потуга архетипів і всезагальність сюжетів, полемічність стилю Книги Книг. Поштовх до нового прочитання Біблії дали також знахідки археологічних експедицій на Сході й ті численні, часом взаємовиключні філософські висновки, що робилися з найновіших відкриттів у галузі природничих наук.

Рецепція біблійних сюжетів і мотивів в українській поезії кінця XIX-початку XX ст. відбувалася у справді енциклопедичному контексті. По-перше, вона йшла паралельно зі створенням першого повного перекладу Святого Письма українською мовою, який був здійснений П.Кулішем, І.Пулюєм та І.Нечуй-Левицьким і побачив світ у Відні 1903 р. Це був небуденний факт духовно-інтелектуального життя нації: усвідомлена потреба мати Біблію рідною мовоою у кризовий період розвитку виступала ознакою національного піднесення. По-друге, оригінальне віршотворення на біблійні теми супроводжувалося перекладанням найвизначніших творів європейської поезії на біблійну тематику, що засвідчувало глибоку культурологічну контекстуальність і широку комунікативність українського літературного процесу, його контактну відкритість. Зокрема, важливе значення мали Франкові переклади з «Божественної комедії» Данте, а також здійснені у повному обсязі переклади драматичної поеми Дж.Мільтона «Самсон-борець», містерії Дж.Байрона «Каїн» і переклад філософської поеми А. де Він'ї «Мойсей», виконаний В.Щуратом. По-третє, на характері оригінальних поетичних інтерпретацій не могло не позначитися те, що провідні поети (І.Франко, П.Куліш, Леся Українка, а крім них В.Щурат і В.Александров) студіювали і саму Біблію, і найвизначніші національні та європейські твори біблійної тематики.

Освоєння Біблії на межі XIX-XX ст. акумулює у собі всю попередню рецептивну традицію, як суто літературну (національну і загальноєвропейську), так і громадсько-політичну, ідеологічну, просвітительську, представниками якої були члени Кирило-Мефодіївського товариства, котрі, за свід-

ченням П.Куліша, «Святе Письмо добре знали і з великою шаною почитували» [10, с.44], а також М.Драгоманов, якого І.Франко називав «бичем Божим» проти реакції, застою, інерції мислення. Водночас виникнення на даному етапі національних творів біблійної тематики, що сягнули світового рівня, відкривало широкі перспективи в близьке і далеке майбутнє.

Доба духовного і творчого піднесення, яка припала на кінець XIX-початок XX ст., змінилася жорстокою духовною кризою наступних пореволюційних десятиліть. Щоправда, у 20-ті роки біблійно-релігійні мотиви ще виразно звучать у творчості П.Тичини та неокласиків, Я.Савченка і М.Філянського, а також поетів західного регіону — Уляни Кравченко, Д.Загула й особливо Б.-І.Антонича. Протягом 30-50-х років у царині духовної лірики в Україні панує штучно створений вакуум. Втім, релігійно-медитативні традиції в цей період не лише зберігали, а й активно розвивали поети української еміграції — Євген Маланюк, Олег Ольжич, Михайло Орест та багато інших.

Коли наприкінці 50-х-на початку 60-х років духовно-політична ситуація в Україні трохи змінилася на краще, поезія чутливо зреагувала на цю «відлигу» відродженням християнських мотивів у творчості шістдесятників — М.Руденка, В.Симоненка, В.Стуса, Є.Сверстюка та ін. Нова духовна криза так званої доби застою ще на кілька десятиліть загальмувала невпинний процес усебічного відродження нації, який, втім, уже неможливо було зупинити повністю. Сьогоднішній стан української поезії характеризується неквапливим здоланням депресії, поступовим поверненням «на круги своя». Релігійно-християнські мотиви виразно звучать у творчості поетів, котрі очолюють літературний процес нашої доби — І.Драча, Д.Павличка, Л.Костенко. Традиції високої духовності розвиває покоління, яке прийшло в літературу у 80-ті роки, про що свідчать поетичні збірки І.Малковича, І.Римарука, О.Пахльовської. О.Забужко, О.Жупанського. На даному етапі важливе духовно-інтелектуальне значення має творчість поетів сучасної української діаспори, насамперед таких представників лірики, як І.Качуровський, В.Янів, В.Вовк, О.Черненко, Л.Лиман та ін. Надзвичайно вагомим є внесок «табірної поезії». Лише в останні роки вона набула легального статусу. Трактування Біблії у творчості поетів-в'язнів визначається глибиною думки і почуття, емоційно-духовною достовірністю.

Наприкінці XX ст. саме життя, як ніколи раніше, владно спрямовує поезію у річище біблійної символіки. Зокрема, реальним підгрунтям апокаліптично-есхатологічних тем і мотивів виступає Чорнобильська катастрофа та історичні факти геноциду українського народу, які злочинно замовчувалися протягом семи десятиріч і набули широкого суспільного резонансу лише останнім часом. Водночас ідея національного відродження традиційно асоціюється з популярними образами і мотивами Псалтиря, виходу ізраїльського народу з єгипетської неволі, Христового Воскресіння.

Різноаспектне вивчення рецепції Біблії в українській поезії розкриває широку панораму зустрічі-діалогу двох культур, виразно окреслює загальнолюдські підвалини національного літературного процесу. Освоєння проблематики і своєрідної поетики Святого Письма в контексті національної історії та європейської літературної традиції відкривало великі можливості щодо вияву творчої індивідуальності українських митців. Адекватне істо-

рико- і теоретико-літературне осмислення цих процесів доповнює картину духовного розвитку нації, її заповітних прагнень і культурних здобутків.

1. *Білецький О.І.* Від давнини до сучасності. К., 1960. Т.1-2.
2. *Бондар М.П.* Поезія пошевченківської епохи: Система жанрів. К., 1986.
3. *Гиошман М.* Жанр, метод и стиль как необходимые характеристики целостности художественного произведения // Проблемы литературных жанров. Томск, 1979.
4. *Гольберг М.Я.* Взаимодействие литератур и некоторые вопросы психологии творчества // Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973.
5. *Жовінська Ш.* Боротьба Лесі Українки проти утішительства і зради // Леся Українка: Публікації. Статті. Дослідження. К., 1956.
6. *Журавская И.Е.* Леся Украинка и зарубежные литературы. М., 1968.
7. *Каспрук А.А.* Українська поема кінця XIX-початку XX ст. К., 1973.
8. *Кирилюк Є.П.* Леся Українка — мислителька // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. К., 1973.
9. *Климюк Ю.И.* Идейно-эстетическая функция притчи в украинской поэзии XIX— начала XX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Одесса, 1989.
10. *Куліш П.О.* Автобіографія // Самі про себе: Автобіографії видатних українців XIX століття (Редакція Юрія Луцького). Нью-Йорк, 1989.
11. *Левчик Н.В.* Поезія М.П.Старицького (жанрові та образно-стильові особливості). К., 1990.
12. *Лейдерман Н.* Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982.
13. *Ненадкевич Є.* «На полі крові» // Українка Леся. Твори. К., 1927. Т.8.
14. *Неупокоева И.Г.* О понятии общего типологического ряда // Контекст-1974. М., 1975.
15. *Поспелов Г.Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970.
16. *Ривкіс Я.Ф.* Поема І.Франка «Смерть Каїна» // Радянське літературознавство. 1959. N 5.
17. *Росовецький С.К.* Біблія в художньому світі української літератури (рукопис монографії). К., 1990.
18. *Скоць А.І.* Франкова версія образу Каїна в поемі «Смерть Каїна» // Іван Франко: Статті і матеріали. 1960. Зб. 8.
19. *Скоць А.І.* Поема І.Я.Франка «Смерть Каїна» // Іван Франко: Статті і матеріали. 1965. Зб. 12.
20. *Соколов А.Н.* Теория стиля. М., 1978.
21. *Тимофеев Л.И.* Слово в стихе. М., 1982.
22. *Франко Іван: Бібліографічний покажчик.* 1956—1984 (Упор. Мороз М.О.). К., 1987.
23. *Фромм Е.* Психоанализ и религия // Сумерки богов (Сост. и общ. ред. Яковлева А.А.) М., 1990.
24. *Хрестоматія української релігійної літератури.* Кн. 1: Поезія (Упор. І.В.Качуровський). Мюнхен; Лондон, 1988.

Стаття надійшла до редколегії 30.07.92

Summary

The present problem has been actualized in the context of Ukrainian spiritual revival. But there have been no generalizing workes so far. Further study demands the complex approach and the application of various data (philosophical, psychological, theosophical etc.). It is necessary to deepen the pure philological aspect: namely to establish the basic biblical-receptive types and their phases in the national literary process; to correlate the national and the biblical maintenance and form etc. The article is based on the wide spectrum of Ukrainian Poetry from its roots to our time with the account of the European analogues.

Ю.І.Клим'юк
Чернівецький університет

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ЗНАЧЕННЯ ПРИТЧІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДО ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Притча виникла в сиву давнину у фольклорі народів Сходу, звідти пізніше перейшла в писемну літературу. Найбільш відомими книгами, що мали притчевий характер, до яких входили параболи та притчі і які позначилися на духовному житті народів Європи, були Біблія, індійська збірка «Панчатантра», її ірано-арабська переробка «Каліла і Дімна» (грецький переклад «Стефаніт і Інхілат»), «Квітник духовний», давньохристиянські романи «Александрія», «Варлаам і Йоасаф», «Повість про Акира Премудрого», «Історія семи мудреців», середньовічні книги «Велике зерцало», «Римські діяння» та ін. Ці твори мали значний вплив на формування і розвиток давньої та нової української літератури, а також усної народної творчості.

Притча від початків свого зародження розвивалася як самостійна жанрова одиниця і як сукупність поетичних прийомів творення образів в інших жанрах. Використання в творах художньої літератури поетики притчі, що у наш час дістала назву «притчевість», випливає із здатності притчі впливати на образну, сюжетну і композиційну систему інших творів, вступати з ними в синтез, трансформувати їх.

Явище притчевості пов'язане з поняттям міфологізму в літературі. У рецензії на книгу Є.М.Мелетинського «Поэтика мифа» Н.С.Лейтес пише: «Міфологізація часто виступає як образне втілення інтелектуального начала, спосіб філософсько-поетичної типізації або засіб її параболічного зображення» [4, с.272]. Характерним для міфологізму є особливий спосіб світосприйняття. Міфологічне мислення — явище надзвичайно широке і складне, що в літературознавчих працях не завжди знаходить правильне розуміння. У міфологічному мисленні дістав відображення світогляд людини на різних стадіях її раннього історичного розвитку. Як у явищі синкретичному, в ньому поєднуються анімізм, тотемізм, фетишизм, магія, релігійні і життєво-практичні уявлення про навколишній світ і місце людини в ньому.

© Клим'юк Ю.І., 1993

Основи розуміння міфу і міфологізму в літературі були закладені у працях Ф.І.Буслаєва, О.О.Потебні, О.М.Веселовського та ін. Висловлені ними думки про зв'язки міфу зі словом, про мислення міфоологічне і поетичне і т.п. не втратили свого значення і в наш час.

Мелетинський вважає, що в міфологічних творах наслідується «художня форма міфу» і «конкретно-чуттєвий спосіб узагальнення і сам синкретизм» [5, с.7]. Процес засвоєння міфу літературою, на думку вченого, іде за такою схемою: початкова міфологізація — деміфологізація — часткова реміфологізація. Для міфологізму характерною є особлива концепція людини і світу. Гуманістична оцінка суті суспільних явищ поєднується із зображенням людини й оточуючої дійсності в просторових і часових (минулого, теперішнього, майбутнього) зв'язках і проблемах. Широке узагальнення в них веде до універсалізації подій, тобто до притчевого способу зображення дійсності.

У художній літературі міфологізм виявляється на трьох рівнях. Перший полягає в прямому засвоєнні міфологічних сюжетів і принципів бачення дійсності, другий — в деміфологізації давніх сюжетів: а) коли міфологічні герої і події зображуються приземлено і в бурлескно-травестійному дусі, б) коли з давніх творів усувається міфологічне розуміння світу і герої зображуються ніби реально, позбавляються незвичайного, тобто показується, що в «дійсності» лежало в основі тих фантастично сприйнятих подій, якою описувана історія була «насправді»; третій — давні твори переосмислюються, тобто втрачають своє першопочаткове значення і набувають іншого — актуального, сучасного.

У більшості випадків в основі притч і притчевих творів національних літератур лежать традиційні сюжети світової літератури. Не є винятком щодо цього українська література. Особливий інтерес як до жанру притчі, так і до традиційних сюжетів світової літератури з'являється в певні періоди її історичного розвитку. Безсумнівно існують причинно-наслідкові закономірності, які сприяють виникненню цього явища.

Притча прийшла в українську літературу з давньохристиянської уже сформованою. Однак протягом століть притча еволюціонувала як жанр, поступово змінювалася і розширювалася її ідейно-естетична функція. Можна виділити чотири етапи побутування притчі в українській літературі IX — початку XX ст. Перший належить до літератури Київської Русі, другий — до давньої української літератури (з половини XVI — до кінця XVIII ст.), третій — до нової української літератури XIX ст. і четвертий — кінця XIX — початку XX століть.

Популярність притчі в літературі Київської Русі пояснюється тим, що вона ще не була повністю іманентним художнім явищем, тобто мала значною мірою функціональне призначення. У зв'язку з завданням поширення й утвердження християнського світогляду головною була її учительна роль.

Саме в літературі Київської Русі сформувалися художні принципи, які мали значний вплив на еволюцію жанру притчі і лягли в основу її естетичної функції в наступні періоди. До них належать: посилене проникнення в культуру народу досягнень світової літератури й розширення у зв'язку з цим

загальнолюдських високогуманістичних, філософських, релігійних, політичних, моральних понять і принципів, у передачі яких значну роль відіграє притча; формування, зміна або інтенсивне збагачення жанрової системи, посилений інтерес до притч світової літератури, до використання їх традиційних сюжетів, образів, мотивів для вираження або підтвердження суспільно значущих для даної епохи думок: збірники «Златая цѣпь», «Златоуст», «Ізмарагд», «Пчела» та ін.; введення притч з певною стильовою метою у тканину твору: «Сказание о Борисѣ и Глѣбѣ»; поява художніх творів на сюжети перекладних релігійних притч: Кирило Туровський «Притча о человѣчестѣй души и о тѣлеси» (між 1160-1169), в основі її лежить євангельська притча про Сліпця і Хромця; здатність притчі взаємодіяти і синтезуватися з іншими жанрами: «Слово о князьях». У Київській Русі склалося, в основному, розуміння притчі як жанру філософського, а також накреслився зв'язок притчі з літературою певного призначення, а саме, з житійною та ораторсько-учительною.

Наступний етап пов'язаний з другим періодом розвитку давньої української літератури, який І.Франко в «Плані викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви» називає «новими часами». Його визначають великі зміни, що відбуваються в політичному і культурному житті. Основними рисами цієї епохи, як пише Франко, була боротьба проти унії, національно-визвольна війна українського народу з польською шляхтою, возз'єднання Лівобережної України з Росією, діяльність братств і розвиток школи, культурне значення Києво-Могилянської колегії, інтерес в усній народній творчості і літературі до історичних подій, поява релігійної драми або містерії, що перейшла в шкільну драму та ін.[8, т.41, с.54-64].

З поняттям «нових часів» зустрічаємося й у праці В.М.Перетца «Опыт характеристики общественной бытовой морали в украинской литературе XVII в.». Аналізуючи твір Інокентія Гізеля «Мир с Богом человеку» (1669), учений доводить закономірність змін, що відбулися в релігійно-церковному світогляді в цей період. Перш за все вони знайшли відображення в перегляді принципів християнської моралі. У книзі Гізеля, що є, на думку Перетця, «кодесом моралі міщанства XVII століття», описувалися «гріхи» монархів, князів, бояр і на противагу їх егоїстичним інтересам висувався новий принцип «добра общего».

Двоетапне розуміння давньої літератури знаходить підтвердження у працях сучасних учених Д.С.Ліхачова («Древнеславянские литературы как система», 1968; «Поэтика древнерусской литературы», 1971), Д.С.Наливайка, В.І.Крекотня («Українська література XVI — XVIII століть у слов'янському і європейському контексті», 1983), М.Т.Яценка («Идейно-эстетические предпосылки формирования новой украинской литературы», 1987) та ін.

Головним у розвитку притчевих принципів у цей період було включення української літератури в новий загальноєвропейський літературний процес, зміни у світоглядній системі українського народу, що відбулися під впливом відповідних суспільно-політичних подій, осмислення значення історії в духовному житті народу. Про це досить переконливо свідчать переклади зарубіжної літератури. Перетц вказує на параболічний спосіб викладення матеріалу в «Учительних Євангеліях» XVI-XVII ст., а також на притче-

вий характер «Цвѣтника Духовного» XVII ст. [7, с.5-11, 78]. Особливою популярністю користувався роман про Варлаама і Йоасафа. Притчі, що входять до нього, можна зустріти в численних збірниках і рукописах. Лазар Баранович (1620-1693) здійснив віршову обробку цього роману. Поряд з ним стоїть перекладний середньовічний лицарський роман про Троянську війну «Повесть о создании и поплении Тройском» («Притча о кралѣх»). Такими ж поширеними на східнослов'янських землях XVI — XVIII ст. були повчальні твори з книг «Стефаніт і Іхнілат», «Історія семи мудреців». У цей час стають відомими західноєвропейські збірники «Римські діяння», «Велике зерцало» та ін. З появою так званої «нової проповіді» [3, с.150-185] в давньоукраїнській літературі вони служать джерелом прикладів, які вводилися для пожвавлення розповіді. Набуває поширення байка, іде процес збагачення невідомими до того часу сюжетами світової літератури. Параболічний спосіб подачі байок-прикладів ми знаходимо в проповідях. Байки часто переосмислюються, обов'язково після їх основної частини додається релігійне тлумачення описаних подій.

Подібний спосіб викладу змісту байки наявний у проповідях Іоаникія Галятовського (р.н. невід. — 1688), Антонія Радивиловського (р.н. невід. — 1688) і в творах інших письменників. Саме тлумачення пов'язує приклад, зокрема байку, з притчею, надає їй параболічності, тобто посилює алегоричність, робить розповідь більш повчально-моралізаторською. Наявність у прикладі (байці) структурно-логічної формули притчі (виклад-пояснення) зближує їх композиційно. Таким чином, приклад, байка (історія, анекдот і т.п.), притча об'єднуються в рамках проповіді в неподільне ціле, що стає невід'ємним її складником.

Циклічно-річний характер релігійних свят визначав зміст проповідей, тому письменники, створюючи їх, не могли обминути традиційних в цьому жанрі євангельських притчевих тем. Складність написання проповідей полягала в ораторському мистецтві подачі матеріалу, умінні його тлумачити, а це вимагало від письменника доброго знання релігійної літератури, взагалі широкої освіти. Проповідь не зводиться до переказу змісту тих же притч, а є їх літературною обробкою. Релігійно-християнська притча набуває нових художніх якостей. Такими є проповіді Барановича із книги «Меч духовный» (1666) «О насажденіи винограда», «О раздаяніи талантовъ», «О богатом и Лазарѣ», «О богатом ему же уродзися нива», «О блудном синѣ», Радивиловського із книги «Огородок Маріи Богородицы» (1676) «Слово первое. На непокаляное зачатіе преблагословенной владычицы нашей Богородицы и преснодевы Маріи» (притча про одного багача, у якого щедро вродила нива, про сіяча); у іншій книзі Радивиловського «Вінець Христов» (1688) зустрічаємо проповіді «О раздаяніи талантовъ», «О богатом и Лазарѣ» та ін.

Найвищого рівня розвитку притча досягла у творчості останнього видатного представника старої української літератури Г.С.Сковороди (1722 — 1794). Він вийшов на рубежі новітніх демократичних течій у філософії та літературі, але не зміг повністю подолати схоластичних рамок старої літератури, що виявилося у штучності мови, у традиційності ряду художніх засобів і прийомів. Притчі письменника не виходять за межі його філософського, морального вчення та педагогічних поглядів.

У збірці «Басни Харьковскія» (вперше виданій 1837 р.) ряд творів цілком можна віднести до жанру притчі: «Лев и Обезьяны», «Щука и Рак», «Пчела и Шершень», «Старуха и Горшечник», «Соловей, Жаворонок и Дрозд». Генезисно ці притчі Сковороди пов'язані з проповідями Радивиловського, Галятовського та інших авторів XVII — XVIII ст. Те, що Сковорода визначає їх як байки, не означає, що він не розрізняв байки і притчі. Справа в тому, що Сковорода називає притчами твори іншого характеру, а саме, писання на філософські і моральні теми, такі, як розділ «Обращение притчи к Богу, или к вечности» трактату «Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis сирѣчь Икона Алківіадская (Израильский змій)», «Притча Слѣпій и Очистый» із «Диалога. Имя ему — Потоп зміин», «Притча, наречена Еродій» із твору «Благодарный Еродій» та ін.

Сковорода розширив у своїх притчах коло розглядуваних проблем, наповнив їх новим, відповідно до своїх світоглядних засад, змістом, збільшив їх художні можливості, змалювавши різних представників тодішнього суспільства, звертаючись для кращого їх розкриття до народної творчості. Притча в такій формі, як вона існувала, з її обмеженими описово-зображувальними можливостями, інтересом тільки до певних подій як повчальних фактів для ствердження чи заперечення якихось принципів, алегоричною формою вираження думки і схематизмом у змалюванні героя, втрачає свої позиції.

Третій етап функціонування притчі в українській літературі припадає на XIX ст. Письменники цього періоду нечасто зверталися саме до жанру притчі. Можна назвати лише окремі твори П.О.Куліша («Орися»), І.С.Нечуя-Левицького («Рибалка Панас Круть») та ін., у яких використовувалися вставні притчі. Близьким до притчі є ліричний вірш Є.П.Гребінки «Човен» (1833).

Але традиції давньої притчі, її поетика інтенсивно впливали на розвиток літератури. Вони вже виявилися у творах представників просвітительського реалізму. Просвітительство як явище в українській літературі досліджене в книзі М.Т.Яценка «Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-естетичній думці першої половини XIX ст.» (1979), тому лише визначимо місця зіткнення між ним і жанром притчі: раціоналістичний підхід до оцінки і зображення явищ дійсності та застосування притчевого принципу давньої літератури, що полягає в розумінні кожного життєвого випадку, історії, епізоду як прикладу, уроку, з якого можна зробити повчальні висновки, відповідно до особистих світоглядних позицій в основному морального чи філософського характеру.

У зв'язку з цим заслуговує на увагу байкарська творчість поетів першої половини XIX ст. П.П.Білецького-Носенка, П.П.Гулака-Артемовського, Л.І.Боровиковського, Є.П.Гребінки. Їх твори піднімають, в основному, моральні проблеми. Як правило, переробляліся традиційні сюжети байок світової, російської літератури та українського фольклору.

Особливий інтерес викликають байки-приказки, в основі яких лежить притчевий прийом художньої оповіді: Білецький-Носенко «Скубент-цимбаліст і учений пес», «Вовк та Ягня», «Лев да Комар», «Жінки да тайна» та ін.

Гулак-Артемовський «Дурень та Розумний», «Цікавий і Мовчун», «Лікар і Здоров'я» та ін.; Боровиковський «Багатий, Бідний», «Щука й Пліточка», «Скарб», «Суд» та ін.

Звернімося тепер до українських повістей і оповідань Г.Ф.Квітки-Основ'яненка. О.І.Гончар пише про те, що уже «на побудові «Салдацького патрета» позначився вплив народної казки, а також давніх притч...» [1, с.132]. У цьому немає нічого дивного, бо усна народна творчість і давня українська література були основою, на якій виросла нова українська література. Квітка-Основ'яненко взяв від притчі раціоналістичний спосіб зображення дійсності, що полягав у доведенні з допомогою прикладу якоїсь думки. Його твори є ніби ілюстраціями до прислів'їв, приказок, релігійних чи авторських сентенцій на моральні теми. У творах Квітки-Основ'яненка «Салдацький патрет» підтверджуються народні прислів'я «Швець знай своє шевство, а в кравецтво не мішайся», «Підбрехач» — «Брехнею, — кажуть люди, — світ пройдеш, та назад не вернешся», «Пархімове снідання» — «Бачили очі, що купували, їжте ж!..»; «На пущання — як зав'язано» — приказок «На пущання — як зав'язано», «Малоросійська биль (Купований розум)» — «Пропали свічки!.. Пропали й гроші за свічки!.. Пропали гроші за науку...»; «Божі діти» — сентенції «Бог завсегда посила милость тим, хто милує діточок» та ін. В оповіданнях і повістях Квітки-Основ'яненка домінує ідея над зображенням, наявний схематизм у створенні образів і надуманість в описі подій.

Композиція повістей та оповідань Квітки-Основ'яненка має притчеві ознаки. В основному вони будуються за таким зразком: експозиція твору — це повчання в дусі християнської моралі, яке містить в собі певні загальнолюдські принципи й поняття, що в кінцевому результаті формуються в народному прислів'ї або приказці чи авторській сентенції; думка висловлена в них підтверджується в основній частині твору, з допомогою якоїсь історії, події, що відносно сказаного виступають прикладом; основній частині твору властивий описовий характер зображення; розв'язка є розкриттям суті образу головного героя, підтвердженням його життєвих принципів, правильних чи неправильних, у ній добро винагороджується, зло зазнає поразки, загального осуду.

Українські повісті й оповідання Квітки-Основ'яненка не є творами алегоричними, але своїм раціоналізмом, повчальністю, параболічним характером викладу і способом побудови подібні до притчі.

У першій пооловині XIX ст. визріла і остаточно сформувалася за визначенням Ю.О.Івакіна, «нова притчево-параболічна жанрово-стильова структура». Особливо яскраво вона проявилася в політичних творах представників реалізму. Обгрунтування цього нового естетичного принципу зображення дійсності знаходимо в книзі В.Н.Климчука «Проблематика і поетика творчості Е.Станева» (1983), монографії Ю.О.Івакіна «Поезія Шевченка періоду заслання» (1984), рецензії на цю книгу М.Т.Яценка («Радянське літературознавство» 1985, № 3). Виникнення цього принципу пов'язане з певними суспільними обставинами.

На кінець XVIII — початок XIX століття припадає формування національної самосвідомості в Центральній і Східній Європі. Щораз більшого поширення в суспільній думці Росії набуває невдоволення існуючими монархічними порядками, проголошуються під впливом різних чинників республіканські принципи керівництва державою, виникає ідеалізоване ставлення до історичного минулого. Ці настрої відобразилися в передромантичній історіографії, представленій такими творами, як «Исторія русовъ», «Разговор Великороссіи с Малороссіею» (1762) Семена Дівовича та ін. Вони розвинулися в середовищі декабристів, знайшли художнє відображення у творчості українських поетів-романтиків.

Шанобливе ставлення до фольклору, до власної історії випливає з самих принципів поетики романтизму, продиктованих відчуттям своєрідності народу, незвичайності героя твору. Поети-романтики оспівуванням фактів героїчної історії українського народу мали на меті протиставити його видатне минуле і підневільне сучасне, пробудити таким чином в ньому політичну активність (Л.І.Боровниковський «Пир Владимира Великого», «Ледащо», «Козак», «Смерть Пушкаря»; А.Л.Метлинський «Бандура», «Степ», «Кладовище», «Чарка», «Козак та буря», «Підземна церква»; О.С.Афанасьєв-Чужбинський «Безбатченко», «Шевченкові», «Украинская дума»; Степан Писаревський «За Немань іду»; О.О.Корсун «Рідна сторона», «Могила»; Є.П.Гребінка «Богдан. Сцены из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого», «Гетман Сверговский», «Козак на чужбине», «Украинский бард», «Курган»; М.,С.Шашкевич «О Наливайку», «Хмельницкого обступленіє Львова» та ін.).

Т.Г.Шевченко, звертаючись до історичної теми в ранній період своєї творчості, продовжив традиції українських поетів-романтиків. О.Ю.Івакін зауважував, що поет в історичних творах бачив можливість висловити в прихованій формі протест проти існуючих політичних порядків. «Такі твори, — на його думку, — у цілому є алюзією, оскільки вони орієнтовані на протиставлення минулого сучасності в свідомості читача. У певному розумінні історична поезія Шевченка є параболічною: говорячи про минуле, він немов закликав читача співвіднести його з сучасністю й зробити з «уроків» історії відповідні висновки» [2, с.163].

Здатність притчі надавати конкретно-історичному явищу універсальності, тобто виводити його за певні історичні межі (частково-історичне подавати як загальне, позаісторичне), часткове рообити типовим, історично закономірним в поєднанні з іншими художніми особливостями створюють можливість для її розвитку як жанру, але й зумовлюють появу такого стильового явища в літературі, як притчевість.

Відповідь на питання, чому в XIX — початку XX ст. виникла віршова притча і з'явилися притчеві прийоми художнього зображення дійсності, необхідно шукати в історичних закономірностях розвитку української літератури. Саме в цей період у ній відбувається розширення ідейно-художньої обсервації, завдяки якій вона, залишаючись національною, вбирає в себе теми і проблеми, що мають світове значення. А притча і є чи не найбільш «космополітичним» жанром; оскільки базується на загальнолюдському моральному та естетичному досвіді. Українська література, входячи в світовий літе-

ратурний процес, співвідносила свої національні теми та проблеми зі світовими. Художні явища, пов'язані з притчею, давали можливість поглиблення, а також розширення самих масштабів пізнання і піднесення національної української проблематики до проблематики загальнолюдської. Розвитку притчі в українській літературі сприяло, крім того, ще й її підневільне становище, яке примушувало звертатися до «езопової» мови.

Притчеві засоби зображення дійсності сформувалися в творчості Т.Г.Шевченка («Царі», «Неофіти», «Осії. Глава XIV. (Подражаніє)», «Колись-то, ще, во время оно...», «Саул», «Марія», «Чигрине, Чигрине...», «Кавказ» та ін.) і набули широкого розвитку в українській поезії. Треба відзначити, що вони ще не усвідомлювалися як тенденція в літературі, а виступали як форма світоглядного сприйняття й естетичного вираження життя.

На четвертому етапі (кінець XIX — початок XX ст.) еволюції притчі самий жанр і притчевість в поезії виступали як різні явища історії літератури. З одного боку, це були притчі І.Я.Франка («Притча про життя», «Притча про вдячність», «Притча про покору», «Притча про радість і смуток», «Притча про віру», «Притча про любов», «Притча про красу», «Притча про нерозум», «Притча про смерть», «Притча про захланність», «Притча про сіяння слова Божого», «Притча про двох рабів», «Притча про сліпця і хромця» та ін.), а з другого — притчеві твори того ж Франка («На Святоюрській горі», «Полюдськи», «Мойсей» та ін.), Лесі Українки («Роберт Брюс, король шотландський», «Адвокат Мартіан», «Оргія» та ін.) — й інших поетів.

Франко є творцем віршової притчі в українській літературі. Більшість сюжетів притч, що були для нього зразками, є за своїм походженням творами давньоєврейського, що ввійшов у Біблію, а також індоєвропейського фольклору, які, потрапивши, скажімо, в роман «Варлаам і Йоасаф», «Ізмарагд», інші книги і збірники набули рис середньовічної християнської літератури. Франко не йшов шляхом безпосередньої віршової переробки першоджерел, а, відштовхуючись від них, переосмислював їх зміст, орієнтуючись, у першу чергу на їх загальногуманістичне значення. Заслуга Франка полягає, в тому, що він підняв, власне, притчу до рівня літературних вимог часу.

До таких творів належить і «Притча про немилосердя». У підзаголовку вказується на її джерело: «Євангеліє Матвія, XVIII, зачало 23-35». Як і в євангельській притчі у творі Франка також стверджується думка про неминучість розплати за безжалісність. Однак поет розширив ідейний зміст давньої притчі. Моральний принцип милосердя переростає у вимогу рівності між народами:

Тямуйте також ви, безмилосні народи,
Й жахайтеся поганої пригоди [8, т.39, с.169].

Давня притча як літературний жанр була породжена міфологічним світоглядом. Відмінність між притчами Франка та їх древніми аналогами не зводиться лише до смислової різниці, а виявляється і на рівні жанрової структури. Давні сюжети й образи були для його творів архетипами, він здійснив переакцентуацію сюжетів і образів давніх проозових притч в сучасні сюжети і образи віршових притч. Але, спираючись на досягнення епічної і

ліро-епічної поезії, Франко не позбавив свої притчі традиційних жанрових ознак, таких, як певна манера викладу, алегоричність, повчальність, філософічність, дидактична доказовість, яскравість фабульної частини, її підпорядкованість поясненню, визначеність структурно-логічної схеми (виклад-пояснення) і т.д.

Притчевість як засіб естетичного освоєння дійсності зазнала з часів Шевченка складної еволюції і в кінці XIX — на початку XX ст. стала одним із принципів світорозуміння в літературі. Першою необхідною умовою в таких творах був момент зіставлення двох просторово-часових рівнів: минулого і сучасного, віддаленого і близького і т.п., з його допомогою досягався ефект інверсії, алегоричного вираження актуальних суспільних проблем, другою необхідною умовою була універсалізація ідейних значень образів, що забезпечувало їм вихід за межі зображуваної епохи. Герої виступали носіями філософських і моральних істин загальнолюдського значення, однакових для всіх часів і народів. Метою використання притчевих прийомів зображення було висвітлення складних політичних питань. Серед них провідними виступали ідеї завоювання українським народом свободи і незалежності, а також показ антигуманної суті монархічної влади і в зв'язку з цим самовідданої культурно-просвітницької діяльності інтелігенції серед народу та ін.

Такою притчево-алегоричною є історична поема Б.Д.Грінчека «Матільда Аграманте» (1897), у якій оспівується боротьба кубинців проти іспанського поневолення. Викладені події і смерть героїні сприймаються як приклад, що вказує шлях до досягнення свободи українському народові. Твір розрахований на те, щоб викликати у читача захоплення описаними подіями, бажання наслідувати приклад боротьби і героїзму кубинців. Таким чином, поема «Матільда Аграманте» своїм притчево-алегоричним змістом була направлена на пробудження національної самосвідомості і політичної активності українського народу.

Притчеві твори належать до різних жанрів, в основному ліро-епічного вірша, філософської, драматичної, історичної поеми, співомовки і т.д. Притчевість ще не робить твір притчею за жанром, оскільки виступає лише стильовим прийомом в системі художніх зображувальних засобів. Такі твори є перш за все творами з актуальним для своєї епохи змістом, автори яких знайшли для вираження їх філософської концепції складну притчеву форму, яка є визначальною у їх художній системі і яку, в принципі, нічим іншим замінити не можна.

Звернення українських поетів до притчевої образності не було вимушеним кроком. Воно відображало загальну тенденцію розвитку літератури, завдяки якій образи і пов'язані з ними проблеми ставали узагальненими, універсальними, виступали засобом поетизації творів і стислої передачі думки.

Давня притча, виникнувши у фольклорі, об'єднувала в собі ознаки ряду жанрів: аполога, переказу, загадки, прислів'я, приказки і т.д. Випадок, історія, подія відігравали у ній роль прикладу, генерували в собі повчальну, філософську, раціоналістичну форму вираження головної думки твору.

Виклад у притчі складався за наперед заданою філософською або моральною тезою. Значення поданого у викладі розкривалося повчальним поясненням.

Інший напрям у розвитку притчі визначався її здатністю впливати на образну, сюжетну і композиційну систему творів, синтезуватися з ними, трансформувати їх. Завдяки цьому поетика притчі мала вплив на розвиток житійної, ораторсько-учительної, ораторсько-проповідницької літератури і пізніше — на філософські твори Сковороди.

Появі віршової притчі і притчевості в українській літературі XIX і кінця XIX — початку XX ст. сприяв вплив основних стилеутворюючих закономірностей і тенденцій розвитку романтизму, неоромантизму і особливо реалізму. Д.С.Наливайко, відзначаючи такі якості реалізму як «синтез мистецтва попередніх епох», «багатство і різноманітність художніх стильових форм», «універсалізм», пише, що реалізм — це не якась застигла форма, а «динамічний метод, який, відповідаючи на запити і вимоги дійсності, що рухається, сам безперервно рухається, розвивається, розширяючи і обновляючи свої зображувальні і виражальні можливості» [6, с.49]. Конкретні вияви цих властивостей реалізму бачимо на прикладі явищ, пов'язаних і з притчею. Віршові притчі Франка, притчеві твори Шевченка, Франка, Лесі Українки та інших поетів демонструють спадкоємність традицій української літератури; в них використовуються сюжети, образи, мотиви, міфологеми, елементи поетики давніх притч. Тут знаходить вираження раціоналістичне начало творів просвітительського реалізму, художній історизм романтиків і символізм неоромантиків.

Саморозвиток художньої свідомості в неоромантизмі і реалізмі був пов'язаний і з ростом пізнавальної функції літератури. Йшов постійний процес інтелектуалізації на основі наукового аналізу суспільних явищ і подій, їх філософського осмислення з позицій естетичного ідеалу. Швидкий ріст національної самосвідомості, політизація суспільної думки і розширення у зв'язку з цим вимог до літератури з боку читачів.

Поряд з ростом пізнавальної функції літератури йшов процес поглиблення історичної свідомості. Притчеві твори мають відповідну художню структуру: зображене в них історичне життя сприймається, як повчальний приклад, співвіднесений з певним сучасним контекстом через архетипові образи-персонажі, внаслідок чого піднята проблема набуває глобального значення, а конкретні події — високого ступеня узагальнення.

Специфіка притчевої естетичної структури і можливість широкого узагальнення сприяли виникненню особливого виду художньої умовності. Нежиттєподібні форми зображення в літературі в більшості випадків створюються внаслідок ірреального бачення сучасності, що приводить до багатозначності образів. Міфологічно-притчева умовність виникає як результат узагальнення суспільно важливих явищ і вираження їх за допомогою зіставлення історичних епох (хронотопних шарів), причому зображуються цілком реальні події або такі, які є реальними для зображуваного періоду, тобто відповідають світоглядним уявленням людей на певному історичному етапі. Створенню умовності сприяють й інші риси, що породжуються

впливом поетики притчі, такі, як широка асоціативність, полісемантичність сюжетів та образів, двоплановість у викладі художнього матеріалу і появи на цій основі підтексту, високої тональності і міфологічної широти в охопленні проблем і розуміння сутності людини та її діянь. Це можуть бути твори на сюжети з історії, міфології, фольклору свого та інших народів світу.

Нова українська література продовжувала традиції давньої літератури, але переорієнтація на актуальні питання свого часу, входження у світовий літературний процес, саморозвиток вели до зміни проблематики й оновлення засобів художньої виразності. У зв'язку з цим народжуються нові жанри, модифікуються старі і виникають літературні явища, пов'язані з ними. Це цілком стосується як притчі, так і появі такого складного способу відображення дійсності, як притчевість.

1. *Гончар О.І.* Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість. К., 1969.
2. *Івакін Ю.О.* Поезія Шевченка періоду заслання К., 1984.
3. *Крекотень В.І.* Українська ораторська проза другої половини XVII ст. як об'єкт літературного вивчення //Питання літератури. Статті. К., 1962.
4. *Лейтес Н.* Миф и литература //Вопросы литературы, 1978, N 1. — Рец. на книгу: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
5. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976.
6. *Наливайко Д.С.* Искусство: направления, течения, стили. К., 1985.
7. *Перетц В.Н.* Исследования и материалы по истории украинской литературы XVI — XVIII веков. // Сборник отделения русского языка и словесности Академии Наук СССР. Л., 1926.
8. *Франко І.* Зібрання творів: В 50-ти тт. К., 1983. — Т.39.

Стаття надійшла до редколегії 04.02.92

Summary

The given article dwells on the four periods of the existence of parable in Ukrainian literature. The first and second periods coincide with the ancient literature, namely that of Kyiv Rus and the period from the second half of the XVI up to XVIII century. The third relates to new Ukrainian literature of the XIX century. Finally, the fourth belongs to the end of the XIX century — the beginning of the XX century. The characterization of each of these periods is closely connected with the specification of the role of parable in the formation of the aesthetic system in Ukrainian literature.

К.А.Титянин
Каменец-Подольский пединститут

ОБРАЗ ХРИСТА В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1900-30 ГОДОВ И В РОМАНЕ М.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

В обширной научной литературе о романе «Мастер и Маргарита» образ Иешуа еще не рассматривался на фоне подобных традиционных образов в русской прозе первых трех десятилетий XX в. В данной статье вопрос этот ставится в такой форме по следующим причинам.

Прежде всего, культура именно первых трех десятилетий XX в. сформировала Булгакова — автора «Мастера и Маргариты». Как бы ни была велика роль русской классической традиции в его творчестве, он принадлежал все же иному времени и иным художественным способам освоения мира.

Уже «бурная диалектика предреволюционного этапа русской истории» [10,с.124] вызывает преобразование классического реализма, формирование в нем «сосредоточенной энергии и экспрессивности» [30,с.145] как художественного образа, так и форм выражения авторской позиции. При более активной, оценочной позиции автора происходит и своеобразная интенсификация художественного языка [30,с 99] Литература не успевает осмыслять действительность, эстетическое пространство между ними становится все ощутимее, усиливается философская окрашенность литературы начала века, одновременное тяготение к символизму и реализму у некоторых писателей. Все это факторы, которые могли способствовать появлению традиционных структур в русской прозе доктябрьского периода XX в. Но интенсификация художественного языка свойственна и литературе послереволюционных лет (20-е гг.). Однако она была осложнена «и традицией, и отталкиванием от традиции», и «эта дилемма окрасила все послереволюционное десятилетие» [9,с.22]. М.О.Чудакова подчеркивает все же преобладание в литературе этой поры отталкивания от традиции, «эксперимента, готовности к неудаче и отказа от «совершенства», и, главное иронии» [34,с.261]. Причем, к традиционной сфере в 20-е гг. относилась в известном смысле уже и литература начала века, а не только

© К.А.Титянин, 1994

русская классика; так противопоставлены были такие две стихии, как художественная мысль и народное бытие, «литературность» и «сказ». Таким образом, сама ориентация Булгакова на русскую классику неотделима от ее восприятия через культурный слой начала XX в.

Период, выбранный для рассмотрения, отличается, кроме того, разнообразием литературных направлений. Традиционные образы, появляющиеся в рамках одного из них, возникают по вполне имманентным художественным законам (скажем, в реалистической и символистической прозе), что позволяет рассматривать традиционные структуры одного плана как типологически сходные.

На этих основаниях и соотносится характер трансформации образа Иешуа с подобными традиционными образами в русской прозе именно данного периода, который условно обозначим так: 1900-1930 гг. Сопоставление будет иметь полусинхронный характер: новозаветные образы в прозе первых трех десятилетий XX в. либо предшествуют булгаковскому образу, либо созданы одновременно с черновыми редакциями «Мастера и Маргариты» 1928,1929 гг. Выбранные временные рамки сохраняют возможность учета и чисто генетических факторов, и прямых заимствований.

Переходя к характеристике новозаветных образов в прозе дооктябрьского периода, назовем некоторые культурно-исторические черты этого времени, способные в той или иной мере повлиять на появление именно такого традиционного материала в литературе. Ощутимо влияние религиозного учения Толстого и активное формирование неохристианской философии. Первые попытки критического осмысления религиозно-общественного сознания в литературе и философии [см.6;20]. Культурными событиями в это время становятся появление повести М.Горького «Исповедь» (1908) и сборника «Вехи» (1909). Как на пример художественно-мемуарного свидетельства о духовной атмосфере времени можно указать на произведение З.Гиппиус «Светлое озеро (дневник)» (1902). Передавая впечатления от собрания староверов различного толка, собирающихся на берегу Светлояра каждый год с 22 на 23 июля, писательница отмечает у крестьян напряженность духовных поисков, которые очень естественны для них, составляют почти часть их быта; и в то же время удивительное единство религиозного настроя у крестьянских и петербургских мыслителей. Автор особенно выделяет так называемых «ищущих» сектантов [19,с.3-10].

Во всех случаях использования фигуры Христа в прозе 1900-30 гг. центральный персонаж евангелий никогда не достигает тут образной полноты, присущей, скажем, образам-персонажам русских классиков. «Доступной» писателям оказывается лишь определенная духовная атмосфера вокруг его фигуры, по разному достигаемая и передаваемая.

Обратимся к примерам. В традиционно-реалистическом творчестве И.Бунина и А.Амфитеатрова преобладают жизнеподобные художественные формы [24]. Но характерно, что и эти художники используют традиционные сюжетно-образные структуры. Так, традиционный образ у Бунина появляется и как следствие его религиозно-философских исканий,

и особого, свойственного ему, как никому другому, чувства сопричастности жизни всего исторического человечества.

В рассказах Бунина, связанных с ближневосточной тематикой, господствует особое ощущение времени: «Я опять пережил, совершенно как свое собственное, это далекое евангельское утро в элеонской оливковой роще, это отречение Петра. Время исчезло. Я всем существом своим почувствовал: ах, какой это ничтожный срок — две тысячи лет! ... Нет, это совсем ничего не значит, то, что я живу на земле не во дни Петра, Иисуса, Тиверия, а в так называемом двадцатом веке»[17,т.5,с.305] («Ночь»,1925). При таком восприятии времени кажется, что образ самого Христа готов возникнуть в сознании художника, но реализуется это лишь в размытости границ между описанием Буниным Генисаретского озера и евангельским текстом, соединяющим отдаленные временные пласты. «... темнеющее озеро уже шумело от крупной зыби. Четыре гребца наших поспешили кинуть весла, вздернуть парус... Ветер ударил в парус, крепко накренил его ... Я крикнул, чтобы ослабили парус: эти полуголые, худые, загорелые галилеяне, в своих войлочных круглых колпачках, прикрывающих только макушку, крикнули что-то в ответ. «Становилось темно, а Иисус не приходил к ним. Дул сильный ветер и море волновалось». Да, это было здесь» [17,т.3,с.409] («Генисарет»,1911).

А.Амфитеатрова обычно не ставят в один ряд с Буниным, но в выбранном в данной статье аспекте это вполне возможно. Речь идет о романе «Жар-Цвет» (1910). В этом произведении «убежденного позитивиста» [4,т.2,с.X], как говорит Амфитеатров о себе, есть эпизод, где главный герой романа, граф Гичовский, напоминая самому себе Пигмалиона, или Альберта Великого, создавшего автомат прекрасной женщины, пытается оккультными средствами оживить статую, найденную в его саду, но безуспешно. И словно в противовес неудачной попытке приводится в записках самого графа «Польская легенда о Христе в Браилове». Легенда рассказывает о том, как гетман Потоцкий, испытав во сне внушение ангела Божьего, отправляется в Браилов освободить христианский люд из турецкого плена и находит в подвале дома паши статую Христа, которая потом спасает христианское воинство и самого Потоцкого в морском сражении с турками. А для рассказчика, старого слуги Якуба, со слов которого и записана легенда, статуя Христа и есть «Христианский бог», «наш Христус», «сам Христос-Владыка». «...и поставили Христа, выведенного из неволи, в своей родной часовни. Там стоит Он и посейчас — в одинаковом почете и у панов, и у хлопов, у католиков и православных — и будет стоять, пока есть на то Его святая воля» [4,т.2,с.294], — так заканчивает Якуб рассказ. Сам Амфитеатров два «оживления» никак не противопоставляет, но исследователь его романа вправе соотнести неудачное оккультное оживление графом Гичовским и состоявшееся, но как бы вне времени, мифологическое отождествление статуи Христа и Христа живого в сознании старого Якуба.

Напряженные искания церкви грядущего Христа в заключительной книге трилогии Д.Мережковского «Антихрист» («Петр и Алексей») (1914) проводят его героя Тихона хотя бы к мысленному созерцанию Христа:

«И Тихон увидел Подобного Сыну Человеческому. Глава Его и волосы были белы, как белая волна, как снег, и очи Его, как пламень огненный; и ноги Его подобны халколивану, как раскаленные в печи; и лицо Его, как солнце, сияющее в силе своей.
И семь громов проговорили:
— Свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, который есть и был и грядет. И громы умолкли, и наступила тишина великая, и в тишине послышался голос, более тихий, чем сама тишина:
— Я есмь альфа и омега, начало и конец! Первый и последний! И живый. И был мертв. И се жив во веки веков. Аминь» [27,т.2,с.757].

Характерно для Мережковского, что Иисус Христос предстает в эсхатологическом ключе: все определения Христа и его слова взяты из «Откровения Иоанна Богослова». В данном отрывке, в соотнесении со всем романом, Христос у Мережковского фигура скорее аллегорическая, чем символическая, так как получает вид отыскиваемого в романе понятия, для которого найдено, наконец, конкретное воплощение.

А у Андрея Белого в романе «Петербург» (1913-1914) Христос именно символ, проявляющийся в текучем времени романа и как трансцендентный «голос», и как образ, в чем-то соотносительный с героями романа. Неомифологическое построение романа позволяет автору вне традиционного психологического обоснования изображать в сознании сенатора Аполлона Аблеухова возникающего «крестовидно раскинутого Николая Аполлоновича», который указует очами на красные ладонные язвы» [13, с.462]. Но и сам Николай Аблеухов, иронически уподобленный тут Христу, слышит о себе «голос»:

«— Он не ведает, что творит».

Белому не нужно говорить, кому принадлежат эти слова, он вообще нигде не употребляет имени Христа, что соответствует его невоплощенности в произведении, «необъятности», как сказано у него далее:

*«... вкруг души его (*Николая Аблеухова. — К.Т.*) очертил благой, проницающий круг и вступил в его душу;*
стал душу пронизывать светлый свет его глаз ... да, тут была необъятность, которая говорила нетрепетно:
— Вы все меня гоните.
— Я за всеми вами хожу» [13,с.480].

Евангельский сюжетный мотив, как бы пунктирно пересекающий повествование, использует З.Гиппиус в рассказе «В четверг» (1906). Герой рассказа Молостов, редактор современного «безбожного» журнала в свободную от дел страстную неделю чувствует неожиданное опустошение, отчуждение по отношению к жене и работе. И постепенно от внешнего толчка (няня с его сыном отправляюся в церковь слушать чтение евангелий в страстной четверг) в сознании Молостова непроизвольно встают евангельские события последнего вечера, проведенного Христом с учениками. Эти отрывочные воспоминания, накладываясь на его жизнь, «честную, безбожную и бесплодную, которую ему надо искупить» [19,с.313], на теперешнее настроение составляют своеобразный контрастный сюжетный мотив, в центре которого образ Христа:

«Любите друг друга» — вдруг вынырнуло в его памяти ... заповедь новую даю вам...
— Новую... Кто дал ее — Того забыли, а заповедь твердят бессмысленно...
— А там, верно, жарко в этот вечер было, — подумал Молостов. Горница убранная...Преломил...благодарил...вино, хлеб, рыба... Все это, в сущности, забыли...
Да нет, не жарко... В горнице жарко, а ночи холодные. Потом ведь Петр у костра грелся...»
«...Пейте от нее все...»
«...Будьте едино, как Я и Отец... Очень желал Я есть с вами пасху сию». Ему вспомнились глаза жены, и он пожалел ее: оба несчастны и оба бессильны.
— Господи! Господи!
И опять откуда-то ... из дали детских воспоминаний: «Что вы зовете Меня «Господи! Господи!» и не делаете того, что Я говорю». Мокрый, жалкий, грязный стоял Андрей Иванович посредине темной площади один — и плакал... Великое повечерие отошло» [19,с.312-314].

Внутреннее состояние героя рассказа, несколько прямолинейно отражающее его душевный перелом (перед нами, скорее, зарисовка, а не психологически убедительная новелла), полностью привязано к данному евангельскому мотиву, обусловлено им, а сам этот мотив строится как возникающие время от времени в памяти героя евангельские фразы и существует в рассказе в известной мере обособленно.

В рассказе Л.Андреева «Иуда Искариот» (1907) образ Иисуса Христа присутствует лишь как противовес описанному с психологической полнотой Иуде. Так как автора интересовала главным образом психология предательства, то Иисуса характеризуют в его рассказе редкие бытовые подробности («...случалось, что к задумавшемуся Иисусу вдруг вползало на колени что-то маленькое, черненькое, с кучерявыми волосами и грязным носиком и требовательно искало ласки. И ... оба они радовались друг на друга» [5,т.2,с.238]) и тоже не частые описания его внешних реакций (когда, например, Петр рассказывает о Галилее, то «с жадным вниманием, по-детски полуоткрыв рот, заранее смеясь глазами, слушал Иисус его порывистую, звонкую, веселую речь и иногда так хохотал над его шутками, что на несколько минут приходилось останавливать рассказ», а от рассказов Иоанна «у Иисуса показывались на глазах слезы и он тихонько вздыхал» [5,т.2,с.239]). Об отношении Христа к Иуде у Андреева сказано так. После кражи Иудой нескольких динариев ученики Иисуса возмущенно требуют наказания для Иуды, но смущенный Иоанн передает такой ответ Христа ученикам : «Учитель сказал ... Учитель сказал, что Иуда может брать денег, сколько он хочет. Он наш брат, и все деньги его, как и наши, и если ему нужно много, пусть берет много, никому не говоря и ни с кем не советуясь. Иуда наш брат, и вы тяжко обидели его — так сказал Учитель...» [5,т.2,с.228]. Иуда меняется от такого отношения к нему, он уже «не кривлялся, не шутил злоречиво», но «тихо и незаметно делал свое хозяйственное дело» [3,т.2,с.230]. «И только Иисус все так же чуждо смотрел на него, хотя прямо ничем не выражал своего нерасположения»

[5,т.2,с.230]. А в ответ на слова Иуды «Я иду предать тебя» отвечает молчанием, «бездонным, как последний взгляд вечности» [5,т.2,с.244].

После революционных событий 1917 г. естественно ожидать и более активного проявления отношения к религиозно-общественным проблемам. С одной стороны, продолжает сказываться неохристианская в широком смысле традиция: осуждается «безрелигиозный» характер русской революции как не выражающий народного самоопределения [Вяч.Иванов, 21, с.185], революция воспринимается через призму «христовства» как универсального пути культуры [А.Белый, 12], формируется представление о трансформации религиозной энергии русского народа в социально-революционную (непосредственное воплощение эти взгляды получили у Н.Бердяева лишь в работе 1937 г. [14]; преимущественно религиозно-философский характер отличает деятельность Вольной Академии Духовной Культуры (1918-22), созданной по инициативе Бердяева, и исследовавшей «в духе философии и социализма вопросы культурного творчества» Вольной философской ассоциации (Вольфилы, 1919-24), среди учредителей которой на первом месте стоит имя А.Белого. С другой стороны, все более сказывается атеистическая направленность новой государственной идеологии (к примеру, с 1922 г. начинают выходить газета «Безбожник», трижды издается в 20-е гг. обширная «Антирелигиозная хрестоматия» Г.А.Гурева). Обратим внимание на то, что эти два направления не были вполне идейно соотносительны, выступать оппонентами на одном уровне им мешали разные точки отсчета в споре: социально-классовая у большевиков и «точка зрения вечности» у русских религиозных философов. По сути, эти два разных измерения сталкиваются пародийно и серьезно и в романе «Мастер и Маргарита»: «научное» знание Берлиоза, то есть его мерка, с которой он подходит к человеку, оказывается несоотносительной с меркой Иешуа; узкосоциальный и духовно-исторический взгляды имеют в романе и разный временной масштаб.

Евангельские традиционные образы под влиянием таких культурно-исторических факторов закономерно должны были либо приобретать социальную и философскую заостренность (И.Бабель, А.Платонов), либо употребляться в близкой к символизму мифологической художественной структуре (А.Белый).

В новелле Бабеля «Сашка Христос» (1926) своеобразно отражена общая для всей «Конармии» проблема гуманизма совершающейся революции. Для выражения ее скрытого драматизма Бабель использует и всевременной масштаб. Отсюда — появление традиционного образа-персонификации, проецирование черт Христа на современника. Кажется, что Христос в этой новелле — только обозначение внеисторической нравственной нормы. Рассказчик сосредоточен на кратком повествовании о жизни Сашки, в эпически спокойном тоне привычно сочетает патетику по отношению к цинизму с иронией по отношению к возвышенному:

«Отпусти меня, ради бога, Тараканыч,...к обществу в пастухи...все святители из пастухов вышли.
— Сашка- святитель, — захохотал отчим, — у богородицы сифилис захватил.

— Святитель, — сказал он шепотом, — вот и вся недолга...я порубаю тебя, Сашка.
— Ты не станешь меня рубить за бабу, — сказал мальчик чуть слышно и наклонился к отчиму, — ты меня жалеешь, отпусти меня в пастухи.
— Шут с тобой, — сказал Тараканыч и кинул топор, — иди в пастухи» [7,с.41,43].

Но от Христа у Сашки не только «кротость» и «простодушие», но и нравственная сила, проявляющаяся в напоминании человеку о его доброте. Слова Сашки «ты меня жалеешь» сравнимы с обращением-утверждением булгаковского Иешуа «добрый человек» ко всем людям. Сочувствие рассказчика Сашке — это сочувствие равного ему участника боев: «С недавних пор стал я водить знакомство с Сашкой Христом и переложил свой сундучок на его телегу» [7,с.44]. Но для читателя присутствует и тот не выраженный у рассказчика (им является кандидат прав Петербургского университета Лютов), но парадигматически закономерный комплекс представлений о Христе русского интеллигента начала нынешнего века. И представления эти, быть может, наиболее обобщенно выражает «христовство» Андрея Белого, о котором он писал: «Интимное этой культуры — сказать, что в простой форнарине таинственно действуют силы Мадонны, что в Фауста вписаны тайно силы Христа, этот срыв человеческих сил (или грех) может быть силой нежности, силой любви, не нашедшей русла» [12, с.23].

Та же, по сути, моральная проблематика выражена в «сказке» (так называет жанр рассказчик) «Иисусов грех» (1930). Бабель тут так же заостряет этическую проблему, как это было свойственно Андрееву или Гиппиус, но отражает ее в художественно отстраненной по отношению к ним сказочной манере. Сказ дает писателю саму возможность обращения к той же проблематике в постреволюционные годы. Говоря о грехе Иисуса («баба Арина с номерей «Мадрид и Лувр» наивно упрекает Иисуса: «Я ли бабью душу одинокую, глупую выдумала...» [7,с.393], видит в этом его грех) Бабель, в сущности, утверждает победу Христа, заключающуюся в диалектическом признании всей полноты человеческой натуры и ее одновременной ориентации на духовное восхождение. Идейная отдаленность его новеллы от сакрального текста кажущаяся: Христос евангельский тоже всегда обращается к реальному человеку и всегда призывает его к преображению в духе.

Для А.Платонова характерно восприятие Христа через деятельность человека, в которой с наибольшей полнотой обнаруживается для него диалектичность мира. Рассуждая в публицистических произведениях (по жанру они близки к лирико-философским новеллам о труде, который, как убежден писатель, должен быть не проклятием для человека, а освящен высоким смыслом), Платонов и Христа понимает как вселенско-человеческое начало активности, преодолевающее косность труда. «Земля плохо движется, только великое пламенное солнце заставляет ее мчаться в струях и водопадах миллиардов звезд. Из ее мертвых глыб произошли жизнь и человек. И этот человек стал достойным сыном своей матери — окаменел и замер. И долго был за это рабом всего, пока не оборвалось

что-то в душе его, пока он не увидел во все глаза перед собою гибель и смерть — вечных спутников человеческого испуга и бессилия. Пока не родился среди людей Христос, сильнейший из детей земли, силою своей уверенности и радости подмявший под себя, и тем остановивший, бешеный поток времени, хоронящего человека на века под пеленой своей. Человек рванулся и заработал... Человек и труд овладели друг другом Человек обрек себя на царство бесконечности и бессмертия, на царство свободы и победы» [28,с.61], — писал Платонов в 1920 г. в заметке «Да святится имя твое». Когда труд «освящен» Христом, тогда само техническое преобразование становится новым евангелием («Новое евангелие»),1921. А в заметке «Христос и мы» (1920) Платонов пишет: «Христа, великого пророка гнева и надежды его служители превратили в проповедника покорности слепому миру и озверевшим насильникам... Не покорность, не мечтательная радость и молитва упования изменят мир, приблизят царство Христово, а пламенный гнев, восстание, горящая тоска о невозможности любви. Тут зло, но это зло так велико, что оно выходит из своих пределов и переходит в любовь, ту единственную силу, творящую жизнь, о которой всю свою жизнь говорил Христос и за которую пошел на крест» [28,с.51]. Для Платонова естественны попытки отделить Христа от его официально-церковного образа, религия для него — прежде всего — импульс активности. (Ср. такое понимание Платоновым религии с неразделимостью самих понятий «религия» и «активность» в философии неохристианства — от В.Соловьева до Н.Бердяева). Он вступает в область высокой полемики о сущности Христа и религии вообще. «Каждый человек живет только маленьким кусочком жизни: полная совершенная жизнь невыносима, она сжигает душу в мгновение. До нас дошли слухи о таких людях, которые умирали от неожиданного, бесконечного восторга охватившего их полного сознания жизни. Они сгорали в этом пламенном безумии. Они были в те миги всемогущи и творили чудеса... Христос всю жизнь стоял на последней ступеньке перед совершенной невозможной жизнью. Крест толкнул его через эту ступень — он ожил убитый, и опять умер и исчез, но не от слабости тела, а от того, что его тело не вместило в себя вошедшей в него вдруг бесконечной пламенной жизни — от силы.

Человек — отец Бога. Человек и бьющая в нем жизнь — единая власть вселенной от начала и до конца веков.

Бог — образ, начертанный рукой человека в свободном желании наполнить жизнь радостью творчества» [28,с.84], — так пишет Платонов в заметке «О нашей религии» (1920). Есть и точки соприкосновения представлений Платонова с неохристианскими воззрениями. Мысли писателя близки в определенной мере представлениям Л.Фейербаха, понимавшего Христа как образ сознания рода. А С.Н.Булгаков, для которого «вера в Бога есть вера и в человека», относился поэтому сочувственно к «Сущности христианства» Фейербаха, несмотря на критику его религии человекобожества [16, с.1-20].

Особенность романа А.Белого «Москва» (ч.1,2 — 1926; ч.3 — 1932) в том, что смысл невоплощенного оказывается в нем неизмеримо содержательнее самого фабульного повествования. Поэтому возможно соотнести об-

раз профессора Коробкина с невоплощенным в романе Христом — он присутствует как комплекс евангельских текстуальных заимствований. В романе «Москва под ударом» (ч.2 романа «Москва») у Белого накладывается реальное сходство положения Коробкина, подвергнутого пыткам «дьяволом» Мандро, на положение распинаемого Христа и весь комплекс представлений Белого о христианстве. В результате появляется новое, мифологически нерасторжимое образование «Коробкин-Христос». Проявляется оно в предощущении Коробкиным своей участи: на вокзале, где ему предстоит встретиться с Мандро, слух Коробкина так воспринимает обычные вокзальные выкрики:

«— Не его, Варр...
— Варвар...
— Распни!
Кричали же:
— Вали!
— Далеко!
— На Варварку!
— Раз-два...
— Пни его!» [11,с.333].

Уже после пыток изувеченый, «распятый» Коробкин «...как будто бы всем говорил:

— Человекам все то невозможно, а мне оно стало возможно.
— Я стал путем, выводящим за грани разбитых миров... (Далее А.Белый называет Коробкина «оно» (К.Т).
— Стало осью творения нового мира...
— Возможно мне «это»! — Пусть всякий оставит свой дом, свою жизнь, свое солнце: нет собственности у сознания; я это собственность и сбросило!
— Свергло царя!
— Стало «мы»!
Этот взгляд в окно кареты подмигивал мимоидущим:
— Я знаю, вы не можете за мною идти: я иду по дороге, которой еще не ходили.
— И ты — отречешься!
— И — ты!» [11,с.361-362].

Там, где у Белого есть палач и Христос, должен быть и Пилат, дополняя традиционную систему персонажей. Закономерно воспринимается читательским сознанием уподобление прокуратору Иудеи психиатра Пэпэш-Довлиаша, насильно удерживающего Коробкина в больнице. Как Пилат, он «умывает руки», отводя от себя вину в насилии над Коробкиным.

Во всех перечисленных случаях использования образа Христа различными авторами, видно, что перед ними не стояла задача создания полноценного образа-персонажа. По отношению к созданному Булгаковым образу Иешуа попытки эти выглядят лишь этюдами, в них нет художественно-аналитического подхода к образу Иисуса. Христос в этих произведениях предстает как аллегория (Мережковский), как простое этическое

понятие, лишь стремящееся к символу (Гиппиус), как всевременной символ (А.Белый), как языческое народно-поэтическое одушевление статуи Христа в польской легенде (Амфитеатров) и как преломление христианской этики в «языческом» сознании («Иисусов грех» Бабеля), как живое ощущение всевременного существования личности Христа (Бунин), как внешнее человеческое проявление при определенном тяготении к символу (Андреев) и как философский символ, напоминающий своеобразную трактовку Логоса (Платонов).

А если учитывать наиболее общую форму христианского мышления и восприятия, живо ощутимую в новозаветных текстах, в православной иконе, и представляющую собой «...символ, не смешивающий вещь и смысл, как в языческом мире, но и не разводящий их, а дающий то и другое «неслиянно и нераздельно» [2,с.371], то все рассмотренные выше образы отличает преобладание собственно знаковой природы, в то время как в образе Иешуа знак (смысл его сводится к утверждению этического идеала) органически соединен со всей предметной стороной образа.

Перейдем теперь непосредственно к рассмотрению характера функционирования и трансформации традиционного образа Христа в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита». В научной литературе о культурном и литературном генезисе образа Иешуа отмечалась роль научно-исторических источников для Булгакова. Им использовались труды о Христе авторов преимущественно исторического, а не мифологического направления, т.е. Э.Ренана, Ф.Фаррара, отчасти Д.Штрауса, но не А.Древса [33,с.164-186; 35, с.225-261]. А среди литературно-художественных факторов, существенных для понимания булгаковского образа, отмечалось родство Иешуа с ориентированным на Христа образом князя Мышкина из романа Достоевского «Идиот» [32, с.235,237; 3, с.17] и с образом Дон Кихота [25, с.310-311]. Как материал для отталкивания использовался Булгаковым образ Иешуа из пьесы С.Чевкина «Иешуа Ганоцри. Безпристрастное открытие истины» (1922) [31]. Рассматривалось и непосредственно «Евангелие от Матфея» как литературный источник «Мастера и Маргариты», хотя сам характер использования Булгаковым новозаветного материала не был предметом изучения [23].

Устанавливая эти источники образа Иешуа, исследователи определяли, прежде всего, факт связи с булгаковским образом, но оставалось непроясненным опосредующее начало в самой эстетической системе Булгакова. Ведь используя напр., книгу Ренана о Христе (а по мнению С.Аверинцева «Иешуа Га-Ноцри ... подводит итоги всей «ренановской» эпохи» [1, с.503]) автор «Мастера и Маргариты» в большой степени отходит от образа Иисуса, созданного французским историком и беллетристом, то что у Ренана соответствует духу романа Булгакова, носит весьма общий характер. Когда в предисловии к «Жизни Иисуса» автор замечает: «Задача историка исчерпывается искусством и истиной (два неразрывно связанных между собой понятия, т.к. искусство хранит тайну самых сокровенных законов правды). Теолог же заинтересован только в одном: в своей догме» [29, с.9], то это соответствует и булгаковскому отношению к искусству. Но когда дело касается обрисовки личности Иешуа, становится очевидным

различие в подходе к своим героям у обоих авторов. Так, Иисус, по мнению Ренана, «...ничего не знал, кроме иудаизма. Его ум не утратил простодушной наивности, которая всегда ослабляется обширным и разносторонним развитием» [29, с.69]. «Люди, прикасаясь к нему, принижают его до своего уровня» [29, с.193], — считает французский ученый. А для любого читателя Булгакова несомненно, что Иешуа и обладает весьма развитым умом, и именно возвышает окружающих до себя.

Как видим, эстетическое (а в отношении к Ренану, и идейное) опосредующее начало существенно и в описанном выше примере, когда нравственно-психологический облик булгаковского героя имеет довольно значительные отличия от ренановского Иисуса и тем более это важно при сходстве образов Иешуа и князя Мышкина. Сходство это, доходящее до подобия психофизических реакций у обоих героев, в то же время подчеркивает разницу в их художественном воплощении. Если князь Мышкин вполне романный герой, что в терминологии Бахтина означает открытость его образа для различных «социальных языков», и, значит, до известной степени познанность его внутреннего мира, то внутренний мир Иешуа так же не дается Булгакову (и рассказчику в его произведении), как евангелистам — психология Христа. Лишь внешняя человеческая ипостась Иешуа может быть основана на психофизическом материале образа Мышкина. Тогда и архитектоническая форма художественного завершения для своего героя Булгакову нужна иная — что, на наш взгляд, подтверждают следующие рассуждения.

Как утверждал Бахтин, познавательная и этическая сферы в силу разной природа не могут объединиться и завершить событие непосредственно в действительности и нуждаются для этого в эстетической сфере, которая приводит их в «ценностно успокоенное в себе бытие — красоту» [8, с.52]. Но в божественной природе Христа все изначально непротиворечиво, в откровении событие существует одновременно и в познавательной, и в этической, и в эстетической формах. Поэтому художественный подход к изображению Христа всегда ниже его самого. В этом случае эпический и драматический подходы будут восприниматься как эпигонское повторение евангелий, а наиболее адекватное изображение — лирическое: события тогда воспринимаются как уже познанное (или вне потребности быть познанным), а этическая сфера — как непосредственное переживание (сопереживание). Недаром, одно из лучших воплощений Христа в литературе стремится к лирической форме (Ф.Клопшток «Мессиада», 1751-73). Лирическое начало в образе Иешуа аналогично лиризму в раннехристианской литературе. Субъективно-медитативный характер, т.е. в широком смысле лирический, отличает, к примеру, «Беседы на Евангелиста Матфея» Иоанна Златоуста [22]. А если говорить о влиянии непосредственно близких культурных эпох, то можно отметить воздействие общей лиризации жанров в русской литературе начала XX в. В определенной мере воздействие это ощущается в разработке всего евангельского сюжетного мотива у Булгакова, хотя лирическая сфера способна эстетически завершить только фигуру Иешуа. Пилат же строится как образ романный. Это находит отражение и в структуре иудейских глав. Некоторое влияние лирического начала ощутимо в главах с канонической основой, а в главах,

ассоциативно присоединяемых автором («Как прокуратор Иудеи пытался спасти Иуду из Кириафа» и «Погребение»), преобладает романное построение. Оно сказывается и в сюжетно-композиционной осложненности (история Пилата перекрещивается с историей убийства Иуды), и в многомерности повествовательного мира (сон Пилата), и в усложненности временных отношений (словами об Иуде «Его зарежут этой ночью» Пилат как бы вводит будущее время в реальный, осуществившийся план) Но рядом с Иешуа психологизм Пилата отчасти теряет временную динамику, напрямую соотносится с вечным характером евангельских ценностей. Его психология становится тогда в большей мере объектом эстетического созерцания, что влечет за собой условное совпадение читательского времени с авторским. А это последнее свойственно именно лирическому образу-переживанию.

Трансформация Булгаковым евангельского образа наиболее близка лирическому восприятию Христа Буниным. Но для Бунина не может быть существенным какой-либо сюжетный мотив из евангелия. Ему достаточно лирического восприятия связи времен. А Булгаков сохраняет такое восприятие, давая развернутое повествование, в центр которого ставит образ Христа-Иешуа.

Сравнивая отношение Платонова и Булгакова к Христу, напомним, что Платонов воспринимает образ Христа через деятельность, с высокой серьезностью говорит о диалектике добра и зла. Этот пафос диалектики «чистой» мысли чужд Булгакову. Его Воланд, толкующий о диалектике тьмы и света Левию Матвею, делает это почти со скукой, словно разъясняя трюизм непонятливому ученику. Диалектика Булгакова не в сфере идей, а чисто эстетическая, опирается на логику непосредственных ощущений, вырастающих до лиризма. Она на внутреннем развитии аксиомы «все люди добры», полной нравственного и эмоционального смысла для него.

И этот, и остальные случаи обращения к образу Христа не дают, как уже отмечалось, оснований для непосредственного сопоставления с булгаковским образом. Эволюционная роль их по отношению к Иешуа почти чисто отрицательная. Но в то же время, потенциал символов, способный, например, у Белого воплотиться в его христовстве, отнюдь не чужд смыслу образа Булгакова.

1. *Аверинцев С.С.* Иисус Христос //Мифы народов мира: Энциклопедия. Т.1, М., 1987. — С.490-504.
2. *Аверинцев С.С.* К пониманию библейской литературы // Новый завет Господа Нашего Иисуса Христа. Кемерово, 1990. — С.369-377.
3. *Альми Н.Л.* Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики //Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979. — С.16-40
4. *Амфитеатров А.В.* Собрание сочинений. СПб., 1911.
5. *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений: В 6 т., М., 1990.
6. *Антонов Р.Н.* Русские светские богословы и их религиозно-общественное миросозерцание. Т.1, СПб., 1912.
7. *Бабель И.* Конармия. М., 1990.
8. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М , 1986.

9. *Белая Г.А.* Закономерности стилевого развития советской прозы. М., 1977.
10. *Белая Г.А.* Проблема активности стиля: К исследованию исторической продуктивности стилей 20-х годов //Смена литературных стилей. М., 1974. — С.122-177.
11. *Белый А.* Москва. М., 1989.
12. *Белый А.* На перевале. III. Кризис культуры. П., 1920.
13. *Белый А.* Петербург. К., 1990.
14. *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.
15. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита М.,1989.
16. *Булгаков С.Н.* Религия человекобожества у Фейербаха. М., 1906.
17. *Бунин И.А.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965-67.
18. *Вахтангов Е.* Материалы и статьи. М., 1959.
19. *Гиппиус З.* Алый меч: Рассказы. СПб., 1906.
20. *Закржевский А.* Религия: Психологические параллели. К., 1913.
21. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1918.
22. *Иоанн Златоуст.* Беседы на Евангелиста Матфея. М., 1839.
23. *Йованович М.* Евангелие от Матфея как литературный источник «Мастера и Маргариты» //Зборник за славистику. Нови Сад, 1980, N 18. — С.108-123.
24. *Келдыш В.А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975.
25. *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. М., 1987.
26. *Мелиоранский Б.* Христос // Энциклопедический словарь Брокгауза-Эфрона. Т.74, СПб., 1903.— С.700-708.
27. *Мережковский Д.С.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990.
28. *Платонов А.* Чутье правды. М., 1990.
29. *Ренан Э.* Жизнь Иисуса. К., 1906.
30. *Русская литература конца XIX начала XX века*: Девяностые годы. М., 1968.
31. *Фиалкова Л.Л.* К генеалогии романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., М., 1981, т.40, вып.6. — С.532-537.
32. *Чудакова М.О.* «И книги, книги...»: М.А.Булгаков // «Они питали музу мою». М., 1986. С.219-248.
33. *Чудакова М.О.* М.А.Булгаков — читатель // Книга: Исследования и материалы. М., 1980, Сб. 40. — С.164-185.
34. *Чудакова М.О.* Сквозь звезды к терниям. Смена литературных циклов // Новый мир, 1990, N 4. — С.242-262.
35. *Яновская Л.М.* Творческий путь Михаила Булгакова. М., 1983.

Стаття надійшла до редколегії 14.02.92.

Summary

The analysis of the prose of the 1900-1930 gives the right to the author of the given article to conclude that the character of Jesus in the analysed works has not been shown to capacity. It's noted by richness of sign's nature.

In Bulgakov's character of Jeshwa the sign is organically connected with the subject matter. We consider here the lyrical nature of Jeshwa's character, his attitude towards truthful and tragedical aspects of life.

А.В.Басков
Черновицкий университет

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ТРАДИЦИОННОГО СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОГО МАТЕРИАЛА В РОМАНЕ М.А.БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под Солнцем. Бывает нечто, о чем говорят: «Смотри, вот новое»; но это уже было в веках, бывших прежде нас.

Екклезиаст (1,9-11)

Традиционные сюжеты и образы — явление недостаточно изученное в литературе. Их изучение часто ограничивается установлением сюжетно-образного сходства и не объясняет ни необходимости заимствования, ни его внутрилитературной функции [3, с.304-306].

Данная статья посвящена специфическому свойству традиционных сюжетов — их индивидуальной рецептивной функции — трансформации традиционного в сознании писателя, создающего целостную картину мироощущения в литературном произведении.

Речь идет о романе М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита». Оригинальное построение и своеобразная структура трансформированного традиционного сюжета заставляет по-особому подходить к вопросу о традиционности. Роман исследуется с точки зрения целостного анализа, т. к. рецепция автора, создающая завершенное произведение, подчиняет себе сам процесс трансформации традиционного сюжета и образов. Прослеживая изменения традиционного материала на различных уровнях системы, можно определить степень его необходимости и достижения задуманного автором. Представляется целесообразным исследовать проблему на двух уровнях: закономерность обращения к традиционным сюжетам («канонам») литературно-исторической эпохи и механизм переосмысления этого канона индивидуальным талантом в рамках эпохи. Имеются микро и мак-

© *Басков А.В., 1993*

роуровень, существующие в гармоничном и неразрывном взаимодействии. Эпоха разрушает мировую литературную традицию восприятия мира, существенно осовременивая его проблематику, писатель же, вырастая из этого нового восприятия, создает свою, совершенно оригинально переосмысленную версию мира, исходя из потребностей эпохи.

Индивидуальный подход к традиционным сюжетам достоин особого внимания. Всякий конкретный материал является проявлением общих тенденций и закономерностей развития мировой литературы. Булгаков обращается к евангельскому сюжету о суде и распятии Христа прокуратором Иудеи Понтием Пилатом. В данном случае имеем дело с двумя специфическими аспектами.

Во-первых, значительное количество обращений к тому или иному сюжету позволяет говорить об установлении традиции по отношению к данному материалу. Библейские сюжеты представляют собой прочно устоявшуюся традицию и несут в себе традиционную семантическую символику. Преодолеть устоявшийся канон сложно, и генетический ряд обработок истории о Пилате и Христе в литературе представлен большим количеством произведений, интерпретирующих миф в вариантах, умещающихся в рамки эстетического символа Бога — Сына, Мессии и земной благодати.

Булгаков создает версию, оспаривающую не только религиозный канон, но и литературную традицию, кодирующую собой семантическую функцию протосюжета. Он создает «антисюжет», в который помещает образы, совершенно нетрадиционные по выполняемым функциям, заложенным в них изначально.

Вторая проблема, — определение степени необходимости привлечения евангельского сюжета и функционирования традиционных образов в данном контексте.

Евангельские сюжеты не укладываются в рамки имеющейся классификации традиционных сюжетов. Они одновременно мифологические, т. к. положены в основу религиозного канона, исторические (действующие герои имеют исторических прототипов, что ограничивает фантазию писателя), и, одновременно, литературные (частое обращение к данному сюжету создало литературную традицию с определенной семантической функцией). Их следует отнести в особую группу, так как религиозный канон изобилует множеством ошибок и противоречий, что дает пищу творческой фантазии художника, реализующего художественно-трансформированную функцию традиционного сюжета в рамках целостного произведения.

Явление повторяемости наиболее четко прослеживается при рассмотрении закономерностей функционирования традиции «по восходящей», т. е. от отдельной конкретной трактовки до определенного множества произведений, использующих один и тот же протосюжет. Только в этом случае прослеживаются устойчивые типологические характеристики. Книга Булгакова столь необычна, что до сих пор никто не может четко определить ее жанр. Многие склонны считать ее мистическим романом, ссылаясь на слова автора: «Я — мистический писатель». Беллетристические элементы

его раннего творчества несомненно широко представлены в «Мастере и Маргарите», что позволяет Булгакову подниматься до головокружительных высот фантазии. Но роман значительно шире мистического. Г.А.Лесскис выдвинула точку зрения о романе сатирическом [7, с. 53]. П.Скорино настаивает на определении романа-гротеска, фантастики [7, с.25]. М.Чудакова, ссылаясь на мнение М.С.Булгаковой в «Жизнеописании М.Булгакова», утверждает, что роман «Мастер и Маргарита» — роман философский. Той же точки зрения придерживаются И.Ф.Бэлза и А.Зеркалов. Такие характеристики не исчерпывают, однако, богатого образного мира книги. Исходя из теоретических положений М.Бахтина, А.Вулис предлагает считать роман мениппеей, основными чертами которой являются многомерность, многоплановость, пристрастие к видениям, вставным эпизодам, к необычным ракурсам, т. е. утонченная система отражения [4, с. 182]. Вулис замечает, что каждый философский роман уже является сатирическим. Таким образом, жанр «Мастера и Маргариты» следует искать среди уже имеющихся определений. Это — мениппея, хотя и этот термин следует отнести к условным.

Представляется, что «Мастер и Маргарита» с точки зрения идейно-тематического и философского плана — роман-«негатив». Если пользоваться метафорическим понятием Борхеса «Антикнига», то произведение Булгакова — Антикнига по отношению ко всем произведениям «богоискательского» направления. Целостная картина восприятия мира не нарушена, но само мировосприятие развернуто на 180 градусов, негатив заменен на позитив и наоборот. «Негативизм» — средство создания определенной картины мира, через которую и выражается само понятие Антикниги.

Важна не ошибочность или достоверность изображения картины мироздания, а результат симбиоза творческой самобытности Булгакова и реальности, давший великолепное произведение литературы. Основной особенностью композиционного строя произведения является его «двухярусность». Соединение нескольких сюжетов в одном произведении образует новое содержательное качество, позволяющее полно реализовать художественный замысел.

В книге четко выделены два сюжета — реальный мир Москвы 30-х гг., где живут Мастер и Маргарита, и сюжет о Христе и Пилате. Лесскис утверждает, что это «двойной роман», «роман в романе», «роман о романе»: роман о судьбе Мастера и роман о Пилате, написанный Мастером. При естественном положении дел следовало бы рассматривать распространенную схему выведения моралистического стержня, который бы контрастно отображал «мир сегодняшний». Сюжет о Пилате выполнял бы функции притчи, с позиции которой и рассматривалось бы и само действие. В этом случае значительную роль следует отвести именно наличию традиционного сюжета, использование которого, собственно, и определяет своеобразие композиции. Однако сюжет-реципиент и сюжет-канон выполняют в романе функции нетрадиционные.

Писатель создает два мира — две реальности. У евангельского сюжета отобрана его условность, он реален (разумеется в художественных пределах романа). Эти два мира сталкиваются в одной коллизии, связаны одни-

ми нравственными проблемами. Они составляют сложное идейное целое, хотя оба — совершенно самостоятельные, законченные «субстанции».

Роман Мастера по манере повествования неперсонифицирован, безличен, холодно «объективен». Нет персонификации автора, нет обращений к читателю, нет эксплицитно заявленных мнений. Никаких элементов вымысла не позволяет себе Булгаков: нет чудес, мистики, ни тени комизма, гротеска, сатиры.

Мастер, создающий свой роман — не писатель, а историк. Он — «Мастер», он не сочиняет, а воссоздает историю в ее подлинности. Роман Мастера условно достоверен. Роман о Пилате сожжен, т.е. фактическая реальность его сведена к нулю. Текст «восстановлен» по трем источникам: рассказу Воланда, из сна Ивана Бездомного, по «воскресшей» рукописи Мастера.

Немаловажная деталь: Дьявол рассказывает о Христе. Евангелие от Воланда и восстановление им же рукописи романа — две достаточно абсурдные для понимания детали. Мир зла возвращает логику добра!

Мастер угадал ход событий Страстной пятницы, ему магически открылось буквальная правда исторического факта и его философский смысл. Это уже не роман — это исторический документ.

Иначе написан роман о Мастере. Он отмечен резкой персонификацией личности автора, спорящего, объясняющего и убеждающего читателя. Он глубоко эмоционален, речь диффузна — в нее постоянно проникают элементы речи, мыслей, физического и нравственного воспитания мира его персонажей. Внедиффузны только Мастер и мистический мир. Для Мастера — это необходимая черта, автоматически сближающая его с миром евангельским. Мистический мир занимает особое место в романе — он не поддается трехмерному восприятию, поэтому отстранен от личности автора, он выше всего земного, его образ мышления и поведения ирреален, он сохраняет условную замкнутость.

Именно в этот «реально» существующий мир, в этот «правдивейший» роман внесено столько мистики и чертовщины, что достоверность превращается в литературный прием. Здесь бездна слухов, догадок, сплетен, актуализирующих недостоверность содержания.

Эти два мира «зеркально противоположны друг другу», несмотря на всю сходность логико-исторических и символических ассоциаций [4, с.179]. Это одна из опорных концепций романа-негатива.

Все исходит из логики зеркал. Классический роман, объективно реальный, каким должен быть роман о Мастере, понимаемый как действительно существующий, — по идее, первичен. История о Пилате и Иисусе, если она сохраняет функции притчи, — вторична. Мораль — всегда подоплека действия и его оценки, но она лишь «зеркало», отражающее канон истины.

В данном случае, историческим фактом оказывается легенда, а реальный мир Москвы превращен в фантасмагорию, упрямо объясняемую как исторически недостоверную. Все перевернуто в «зеркальном» мире. В

действие вступают законы логики самого писателя, а объективное восприятие — уже ошибка.

В семантике традиционного сюжета или образа есть, как правило, идеологическая или нравственно-психологическая доминанта, которая не только определяет характер их традиционализации в литературе, но и служит моментом существенной идейно-смысловой трансформации сюжетно-образного материала. В романе Булгакова вычленение доминанты не является основанием для однозначного вывода о характере функциональности. В данном случае наблюдается соединение, наложение, взаимопроникновение семантических полей, каждое из которых, взятое в отдельности, значимо само по себе. Благодаря этому сюжет-притча не выполняет полностью своих канонических функций и, преломляясь в кривом зеркале романа, приобретает не только новое идейно-тематическое, но и структурное значение. Вычленение доминанты традиционного сюжета, таким образом, возможно только в контексте романа.

Это две несовместимые модели мира. Первая — роман Мастера — трагическая, религиозная, философская. Вторая — роман о Мастере — сатирически-бытовая, буффонадно-пародийная. Первая — Апокалипсис, начало Страшного суда, вторая объявляет Воланда и его свиту «шайкой гипнотизеров», часть событий не бывшими, а только снившимися, а все в целом — «техническим приемом», позволяющим развернуть занятный сюжет, создать нетривиальные ситуации, проявляющие характер реальных персонажей.

Совместить эти неадекватные друг другу миры невозможно, и найден выход — в романе появляется Воланд — представитель мира третьего, ставший между двумя отражениями одной реальности. И коль логика Булгакова требует поменять местами мир реальный и библейский, то для сохранения содержательной формы в ее гармонии, Дьявол появляется в мире абсурдном — т.е. человеческом, сатирическом. Объяснение, первопричина и результат законченности метода отражения — и есть фигура Воланда. Подобный парадокс рассмотрен в работе И.Ф.Бэлзы «Генеалогия «Мастера и Маргариты» [2, с.214].

Булгаков трансформировал жанр романа, подчинив его своей многоплановой композиции, определяющейся философско-этической концепцией. Его евангельская линия разрушает легенду о Христе и «очеловечивает» божественное, что отрицает функцию притчи. Иешуа не Иисус, хотя образ выписан в лучших традициях евангелистики. Вновь нарушена логика — образ не соответствует своей законной функции. Соотношение «нового» и «старого» в образе все время меняется. С увеличением гибкости и «интеллигентности» эстетического сознания доля нового становится все больше, доля старого отступает и уменьшается. Этот процесс изменил не только Христа, но и Воланда. Абсолютно новое не может все же существовать: образ перестанет узнаваться. Для создания антиобраза просто необходимо наличие яркой и характерной узнаваемости. Образ не изменен, а противопоставлен традиционному. Миф превращен в реальную ситуацию и противопоставлен самому себе как канону. Воланд — уже не Дьявол в чистом виде, а скорее Антидьявол, не искуситель, а Судья (что в

правах Бога)! Такая операция никак не разрушает образ, она придает ему авторский смысл и значение.

Вслед за академиком С.А.Жебелевым, отрицавшим «миф о Христе», Булгаков не сомневался в историчности образов Христа и Пилата, был уверен, что все четыре Евангелия изобилуют позднейшими наслоениями, особенно в отношении чудес. И.Ф.Бэлза указывает, что сами евангелисты не писали Евангелий, а ограничивались лишь записями поучений Иисуса, так называемыми логиями. Впоследствии они дополнялись и объединялись в своды Евангелий. Домыслы и неточности были неизбежны. Ошибка в понимании исторической личности Христа носила, по мнению Булгакова, закономерный характер. Его Левий Матвей красноречиво развивает эту мысль. Воланд же просто смеется над «историчностью» этих логий. В этой «недоговоренности» и заключены первичные предпосылки для переосмысления традиционных сюжета и образов.

Современная литература, как правило, не приемлет нормативности при использовании традиционного сюжетно-образного материала, и в ряде случаев отказывается от его общепринятого толкования. Ф.Бэкон по этому поводу сказал: «Я склонен считать, что весьма многим мифам, созданным древнейшими поэтами, уже изначально присущ некий тайный и аллегорический смысл ... Этот тайный смысл уже с самого начала был заложен в мифе и старательно завуалирован его создателями» [9, с.25].

Одной из причин разнообразия трактовок библейских сюжетов в литературе является также вариантность сюжетного материала, на основе которого и создавались протосюжеты. Одну из таких трактовок создает Булгаков, причем подчеркивает момент сомнительности мифа.

Евангельские элементы внесены в роман, но лишены мистической окраски, догматическая трактовка отрицается. Иисус у Булгакова — не страдающий Мессия, а страдающий человек, что подчеркивал еще Н.К.Маккавейский.

Христос нужен Булгакову не столько для его актуализации и теологической полемики, сколько как символ-маска, яркий пример. Иешуа — не Христос, это адекват истины. История фальсификации его личности — это механизм блуждания человечества в поисках идеального пути. Этот путь известен Воланду и Мастеру, поэтому нет необходимости искать в Иешуа степень приближения к евангельскому идеалу.

Писатель логически доказывает, что ошибочность в понимании личности Христа положила начало цепи человеческих ошибок, результатом которой являются картины московской жизни. Мысль о том, что истина исторического процесса забыта, что человечество идет не тем путем, который определен мировым разумом, не покидает роман ни на минуту. Поэтому Москва вырисована сатирическими тонами, поэтому создается ощущение какого-то трагического фарса, где дан простор извращенной психологии обывательской среды. Люди, не понимающие истины бытия, не способны преобразить его — таков один из центральных мотивов в книге. Логика происходящего своеобразна: мир ошибочен в своем развитии, люди одномерны и глупы, познание истины за две тысячи лет не сделало ни

шага вперед. И Дьяволу остается лишь продолжить свой извечный «физиологический» эксперимент над людьми. Антимир «непробиваем» даже для всесильного Воланда.

Негативизм становится основой булгаковской модели мира, постижение обратно в своем развитии. Если сюжет о Пилате — точка отсчета, то московская эпопея — результат искривления логики естественной эволюции нравственности, добра и зла, вечного и преходящего.

Время в романе возвращается назад, ибо достоверность — в прошлом. В реальном мире истины нет — он фантасмагоричен. Это балаган, театр гротеска, где режиссер — Воланд. Именно он возвращает нас к праошибке, т.е. к причине человеческого падения, когда Пилат первым сделал нравственный выбор, за который человечество расплачивается почти две тысячи лет.

Ошибка достаточно ярко раскрыта в многообразии параллелей, в гротескности, абсурдности романа о Мастере, противопоставленного роману о Пилате. Форма вынуждает к оппозиции сюжетов, выдвигает их на одну плоскость. Коль содержание представляет тему добра и зла в модулировании двух несовместимых миров — «идеале» и «уроде», то по логике они должны быть соединены чем-то из мира ирреальности.

Необходимость появления Воланда — в необходимости уравновесить реальное и нереальное, реальность внешнюю и антиреальность внутреннюю. Бытие романа — не модель бытия, это модель восприятия писателем основных философско-нравственных постулатов общества, извращенных эпохой. Его антимир, т.е. негатив реального мира кристаллизует нравственные критерии, мгновенно карает за неподчинение им, ибо теперь нравственность позитивирована. Имитация Страшного суда происходит на земле, а не в загробном мире, и осуществляет его Дьявол, а не Бог. Здесь явно нарушенная последовательность христианского представления о структуре мироздания.

Воланд причастен к самому движению жизни, в которой условием его продолжения является отрицание. И не мера истинного добра определяется Господом в этом мире, а мера зла определяется мерой истины и добра. Воланд восстанавливает равновесие между добром и злом. Жизнь логична даже в своей нелогичности. Это борьба двух взаимоисключающих начал, на границе которых — абсолют истины. Поэтому любое суждение о мире оказывается односторонним, любая модель мира — условной.

Воланд — третий мир романа, мир фантастики, иронии, сомнения и отрицания. Его принцип: «Все в мире относительно — добро и зло», — нарушают в обоих мирах. Но истина, пусть даже недоступная в своей космической многомерности, существует. Это макрокосм романа — стержень композиции, великая основа философии произведения.

Истину понимают двое — Мастер и Иешуа — протагонисты «романов-миров», но они оказываются антигероями в своей реальности. Гибнет Иешуа, уходит в трансцендентный мир Мастер, унося с собой непонятную загадку романа. Земля продолжает жить с своей безумной антилогике, упустив вторую (как минимум) возможность постигнуть сущность бытия.

Роман — абсурд в том смысле, что писатель показал ошибку, продлив ее во временной причинно-следственной связи, и не оставил путей решения проблемы. Цикличность ошибки, извращение сознания влечет за собой цикличность возвращения Дьявола, но результат один — даже на более высокой ступени развития человечества этого результата нет.

Веру в духовные идеалы, в силу человека, то есть в то, «как должно быть», Булгаков пытается вернуть формулой «то, что есть, но чего не должно быть». Антилогика, негатив присутствуют.

Для двух миров существует третий — мир истины, в который постигнувшие ее герои попадают только в конце романа. Полет — отрыв от Земли и ее бытия — символ постижения макрокосма. Это некий континуум Вечности, где четко проявляется связь явлений и предметов. Он всеобщая универсальная модель бытия булгаковского мировосприятия. Он граница, он является «зеркалом», сквозь которое преломляются две другие модели бытия. На этом строится художественное целое романа, в этом особенности композиционного выражения содержательной формы. «Троемирие» — основная концепция романа. Вечность, в которой пересекаются миры человеческий и библейский — одновременно и пространственно-временные координаты «Мастера и Маргариты». Идея троемирия, по мнению И.Л.Галинской, В.А.Доманского, Г.Н.Журавлева, — принадлежит украинскому философу Г.Сковороде, который изложил ее в трактате «Поток змиин» [4,с.114]. Он утверждал три «мира»: космический (Макрокосм), два «частные» — мир человеческий и символический («симболичный»), мир библейский. Все миры сотканы из добра и зла, мир библейский выступает связующим между видимыми и невидимыми натурами микрокосма и макрокосма. Галинская утверждает, что у Булгакова макрокосм и микрокосм связаны миром библейский символов [4, с.115]. Однако в «Мастере и Маргарите» объединяющим является не мир библейский, где идеал — Бог, а макрокосм, где истина в руках Дьявола. То, что Сковорода считал идеалом, т.е. Библия, в произведении трансформирована до практического отрицания. Бог отсутствует — на его месте оказывается просто земной философ.

Для многих традиционных сюжетов характерно бинарная семантическая оппозиция, проявляющаяся в наличии дихотомических персонажей. Это «симметрические» сюжеты, так как парные персонажи выражают два миропонимания, наличие противоположных типов восприятия действительности. На противоположности этих уровней осмысления жизни ставится и решается вопрос об отношении человека к действительности в ситуации выбора. Параллелей в книге великое множество, они проявляются на различных уровнях композиции и выполняют своеобразную функцию.

Разумеется, основная линия аналогий проходит через систему персонажей романа. На уровне аналогии образов прежде всего выступают два героя — Иешуа и Мастер — две «совести мира», два носителя истины. Иешуа сложен, он выступает в двух ипостасях — человеческой и мистической (трансформированные Сын и Дух). Линия трансцендентная воспринимает его как протагониста, его антагонист — Воланд. В земной же

ипостаси он — протагонист романа Мастера, и ближайший аналог ему в романе о Мастере — сам Мастер, протагонист своего романа.

Иешуа — центр конфликта в сюжете о Пилате. Мастер — причина действия в своем романе. Антагонист земного Иешуа — Пилат — искупает свое отступничество вековым ожиданием. Антагонист Мастера — Берлиоз — гибнет.

Иешуа трагичен, он носитель философско-религиозного разума, недоступного людям. Образ художественно концентрирован, лишние детали отсутствуют. Он нравственен, а не свят (кантовская версия земной ипостаси Христа). Мастер — фигура не менее трагическая, его гибель также неизбежна. Истина в этих образах раскрыта как строгая трагедия, т.е. это принцип невозможности реализации исторически, и эта невозможность символизирована гибелью носителя идей, которая является абсолютной и прекрасной (по Канту). Кстати, Воланд не зря упоминает Канта...

Истина Мастера — не высшая философская истина. Это истина единичного исторического факта, не дошедшая до людей. Гибель героя есть неизбежная закономерность. Булгаков точен в соблюдении правил трагедии. Но Мастер сам сжигает свой роман — сдается, не сохранив чистоту перед истиной. Поэтому «свет» ему закрыт. Его удел — «покой».

Далее идут аналогии: Каиффа — Берлиоз. Это антагонисты Иешуа и Мастера в извечном споре с истиной. Но протагонисты имеют в романе не только антагонистов, но и предателей — Иуда и Алоизий Могарыч. Стимул их предательства — интерес материальный, который Воланд считает основанием поведения людей. Оба же протагониста не угадывают предателей. Протагонисты имеют по ученику: Левий Матвей и Иван Понырев, не сумевшие постичь истину, остановившиеся на половине пути. Но как Мастер духовно слабее Иешуа, так Иванушка слабее Матвея. Если тот верит слепо, то Иван «вылечивается от веры».

Значительная параллель — толпа в античном, современном и трансцендентном мире. Толпы на казни и в варьете. Бал у Сатаны — сродни вечеру в ресторане «Грибоедов» — настоящему «шабашу».

Начинаются они одним и тем же возгласом: «Алилуйя!». Прав Воланд — главный протагонист романа, и ошибается главный его антагонист — Иешуа: поведение толп определяет не добрая воля, а «социальное предопределение».

Временная и пространственная параллель — все происходит в рамках одного определенного города, в Страстную неделю, в аналогичное время очередной тирании. Луна и Солнце постоянно фигурируют в романе как символы вечности времени и тленности всего под звездами.

Во многом аналогии определяют сближение двух романов в единое художественное целое, образующее цельную жанровую структуру, оригинальную по присутствию персонажей, месту действия, способу развития сюжета, сочетанию реального и трансцендентного как в описании, так и интерпретации сочетания разных форм повествования, подчиненных исторической и философской, этической проблематике.

Система аналогий позволяет условно материализовать композиционную структуру содержательной формы. Она определяется в виде двух параллельных плоскостей сюжета о Мастере и о Пилате, двух миров — библейского и человеческого, пересечение которых представляет мир трансцендентный. Осуществлена интенсивная конкретизация действия. При этом архетипическая модель, лежащая в основе романа о Пилате, претерпевает значительную трансформацию, становится трудноузнаваемой. Наличие архетипической модели обусловливает спиралевидность функционирования традиционного материала, характеризующуюся созданием определенного множества фабульных витков.

Соединение всего комплекса мировосприятия в последней главе в единый гармонично-идеальный мир — это достижение истины, это то, «что будет». В художественной фантазии — еще одном неисследованном пока измерении романа — сливаются все компоненты истины. Это Вселенная, где существуют только абсолютные понятия и где теперь живут герои.

Нельзя не сказать о пространственно-временных отношениях в романе, загадочных, необъяснимо гармоничных, претерпевающих наибольшее изменение по отношению к реальности. А.А.Кораблев показал значение и роль системы символических образов в мотивации необычного хронотопа «Мастера и Маргариты» [6, с. 94]. Роман — не только модель, позволяющая соединить Вечность и Время (что подчеркнуто символикой звезд и Солнца), это и действительное время, переживаемое при каждом прочтении.

Существует несколько версий временных отношений в романе. Профессор Стравинский похож на Воланда, Маргарита опаздывает к спасению Мастера, как Левий Матвей. В Торгсине ножом, «очень похожим на нож, украденный Матвеем», чистят лососину. Мгновенные штрихи, мелкие детали создают множество параллелей «прошлое-настоящее».

Булгаков не воспринимал простого перехода от частного к общему, от простого к сложному. Для него прогресс — это переход, при котором каждое предшествующее мгновение дает следующему за ним «увеличение, развитие, распространение добра». Эта мысль высказана Воландом: «Все будет правильно, на этом построен мир». Воланд не пророк, он не сообщает ничего окончательного. Предсказанные им события не имеют решающего значения в познании истины — это мелочи, фрагменты жизни. Пошлая жизнь и пошлая смерть ничего не меняют в мире. Но с личностями, понявшими закономерность происходящего, Воланд осторожен. Это тон Экклезиаста: «Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться; нет ничего нового под Солнцем».

Дьявол и человек говорят об одном и том же, но на разных языках. Многомерная истина недоступна трехмерному кантовскому сознанию человечества. Только Мастер постигает Иешуа, постигает великую мудрость вечности. Поэтому он один находит общий язык с Дьяволом, понимает меру добра и зла, меру необходимого и неизбежного.

В романе естественно ограничен хронотоп, но Воланд и его миссия, не раз повторенная до него в мировой литературе, уводит ощущение бесконечности далеко за границы произведения. Она существует до него и про-

должается после его окончания. Сюжетика романа потенциально-циклична. Роман — один из витков Вечности. В этом его особенность. Внутренней особенностью этой системы является не последовательность течения времени, а художественный параллелизм двух пространственно-временных моделей романа, выражающих композиционное соотношение реальности и условности. Каковы же временные пределы у самого Булгакова? Время движется к лучшему. Это идеальное время — время Эстетического. Время в романе циклично, внутри бесконечно текущего времени. Микрокосм в романе, выражающий временную категорию вечности, противопоставлен макрокосму и миру библейскому, ограниченным рамками текущего времени. Воланд — основа макрокосма романа, потенциальная вечность, в романе осуществляет Вечность, как категорию художественную. Он ограничен рамками произведения, но потенциально актуализирует Вечность. Мотивы вселенской этики абсолютно реальны и выходят за рамки романа. Воланд выражает категорию вечного времени, вечных истин.

Истина, как понятие неземное, разрывает рамки художественного времени произведения. Существуют две категории времени — время художественное, условно-реальное, конечное, и бесконечное, обволакивающее его.

Обладая определенной событийной избирательностью, традиционные пространственно-временные координаты устанавливают границы возможного в конкретной трансформации сюжета или образа. Сюжет о Пилате, сохраняя внешние признаки притчи, выдержан в рамках необходимого хронотопа, сконцентрированного и компактного. Чем компактнее хронотоп, тем доступнее кристализированная модель сюжета, тем контрастнее его философия. Один день — Страстная пятница в рамках одного города Ершалаима, одновременно позволяет снять «налет» ненужной мифологичности и концентрирует мотив трагедии, подчеркивает значимость ее роли.

Сюжет романа о Мастере «втиснут» в рамки трехдневного пребывания Воланда в Москве. Сатирическая линия контрастно брошена в ноги Вечности. Пошлость и обывательство одномерны, безлики. Ограниченность освещения человеческого растления — художественный прием, подчеркивающий ничтожность, мелочность, сиюминутность. Выхвачено самое пошлое, самое глупое. Воланд подчеркивает вечность человеческой низости и примитивности, результат которой: даже после двухтысячелетнего перерыва истина ни на шаг не стала доступнее. Поэтому — Мастер бессилен. Пространство и время двух циклично скопированных преступлений ограничено. Осознание трагедии человеческого безумия возможно только на уровне Вечности. Поэтому и существует Последний полет — идеал приближения к бесконечности. Процесс цикличного возвращения Дьявола в переломные эпохи создает бесконечно-повторяемый мотив обновления и напоминания истины на новом витке истории. Финал подобен взрыву — круг героев, времен, событий и миров замыкается на одной точке и начинается новый виток сознания, уходящий за пределы произведения. В данном случае, это концепция времени Структурного.

Существует еще одна временная граница романа. История не развивается, а просто длится, время константно, неподвижно. Если время не

идет, а длится, значит история не шагнула вперед. Время нефункционально. Значит две эпохи, растянувшись во времени на два тысячелетия, находятся на одной параллели, в одной системе. Здесь следует сказать о временном парадоксе, возникающем при «наложении» двух разделенных временем эпох. Не этот ли парадокс так исказил Москву? Не ему ли обязан роман пересечением композиционной неразберихи? Не он ли причина, средство изображения? Воспринимая временной парадокс как художественно возможное явление, можно утверждать, что построение композиции романа, необходимость притчевого начала создали это явление, которое также непосредственно повлияло на композиционную структуру «Мастера и Маргариты».

В романе осуществлено разрушение своеобразной эпической дистанции между протосюжетным хронотопом и содержательными координатами эпохи-реципиента. Незавершенное (протяженное) настоящее при многостороннем контакте с замкнутым, целостно организованным прошлым, осуществляемым в новом литературном варианте, образует диалектически активную, единую временную модель мира, имеющую очевидную направленность в будущее. При этом целостный аспект переносится с абсолютного прошлого (хронотоп притчи) на несовершенное и незавершенное настоящее, высвечивая в нем актуальные процессы и проблемы. Лишь последняя сцена лишена рамок времени и не существует в пространственных координатах.

Материальный мир, как некая субстанция, существует помимо нас и вне нас, мы лишь называем и упорядочиваем явления существующего, создавая условную гармонию и логику текущего времени, несущегося пространства. Искусству же доступен обратный акт — создание условной модели. Создается искаженная матрица мира реального, подчеркивающая и обостряющая то, что реально сделать невозможно. Эта матрица существует в ином измерении — фантазии писателя, играющего пространством и временем по своему усмотрению, переворачивающего мир-матрицу к читателю той стороной, которая нужна сейчас, сию минуту. В этом измерении и живет Булгаков. Его мироздание сначала названо, а затем создано. Парадокс времени, накладка двух повисших в неподвижности эпох — вот стержень фантазийного измерения романа.

Дуалистичность мира, равноправие добра и зла — центральный философский постулат Булгакова. Появление истины возможно на грани белого и черного, что доступно лишь при полной отстраненности от реальности, т. е. при взгляде со стороны. В романе двое наделены отстраненным сознанием — Иешуа и Мастер, рожденный для того, чтобы, поняв все, открыть истину в единственном своем романе, «моменте истины». Мастер еще раз возвращает истину миру — это его функция в книге. Большее ему не дано, поэтому он больше не творит.

Третий центр отстраненности и, следовательно, приближения к истине — сам Булгаков. Он связует собой двух героев — Иешуа, как идеал, и Мастера — максимальное приближение к идеалу. Сам писатель ближе, конечно, к Мастеру, которого он создает «по образу и подобию своему».

Воистину, поняв философию мирового абсолюта, ощутив отстраненность сознания, синтезировав фантазийный парадокс времени и истории, остановив мир в его движении, Булгаков выплеснул на страницы книги то самое мгновение, когда общественная деятельность, так взволновавшая Фауста, разрушила самое себя и свою оболочку, когда сохранились лишь Фантазия и Отстраненность, живущие вне полезности общества, в последнем полете. И уже без иронии, а с надрывом звучит фраза, желанная Сатане: «Остановись, мгновенье, ты ужасно!»

1. *Булгаков М.А.* Избр. произв.: В 2 т. Минск, 1991. Т.1.
2. *Бэлза И.Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты». // Контекст. М., 1978. С.179-187.
3. *Волков А.Р.* К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973. С.303-314.
4. *Вулис А.В.* В системе зеркал: Эпизод взаимодействия искусств // Звезда Востока, 1984, N 11. С.179-182.
5. *Галинская И Л.* «Мастер и Маргарита» Булгакова. К вопросу об историко-философских источниках // Изв. АН СССР, сер. лит. и яз., 1983, Т.42, N 2. С.106-115.
6. *Кораблев А.А.* Время и Вечность в «Мастере» // Художественные традиции в историко-литературном процессе. Львов, 1988. — С. 92-99.
7. *Лесскис Г.А.* Мастер и Маргарита // Изд. АН СССР, сер. лит. и яз., 1979, Т.38, N 1. С.53-67.
8. *«Мастер и Маргарита»*: О художественном своеобразии романа. Вопросы литературы, 1968, N 6. С.24-71.
9. *Нямцу А.Е.* Традиционные сюжеты и образы в литературе XX в.: Учеб. пособие. К.: УМК ВО, 1988.

Стаття надійшла до редколегії 17.03.92.

Summary

The article analyses the dependence of the the material functioning upon the writer's individual creative conception.

Analysing the artistic integrity of the novel, its form and content, philosophic and aesthetic conception, space and time relations, we trace the transformation of the literary and canonical subject models and characters.

The novel is regarded as a negative of a negative-novel, the structure of which subordinates all the levels of narration. The authors of this article rely upon the literary investigation materials of the last decade.

А.Е.Нямцу
Черновицкий университет

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЕВАНГЕЛЬСКОГО МИФА В ДРАМЕ А.ВОЛОДИНА «МАТЬ ИИСУСА»

Драматургия А.Володина посвящена рассмотрению сущностных проявлений духовного мира человека в сложных и нравственно противоречивых ситуациях («С любимыми не расставайтесь», «Осенний марафон», «Кастрюча», «Две стрелы», «Ящерица» и др.). Особое место занимают пьесы, в которых автор на основе литературных и мифологических структур исследует актуальные нравственные проблемы общечеловеческого звучания, нетрадиционно переосмысливает классический сюжетно-образный материал прошлого. Таковы «Дульсинея Тобосская» (пост.1970), продолжающая знаменитый роман Сервантеса, и «Мать Иисуса» (1970), впервые опубликованная спустя 19 лет после написания. В этих пьесах на материале общеизвестных сюжетных схем драматург создает психологически сложные модели универсального нравственного континуума, которые материализуются в художественном исследовании взаимодействия духовного мира человека и его социума в их противоречивой гармонии.

«Мать Иисуса» — это психологическая драма, тяготеющая к параболической трансформации этически нейтральной в Новом Завете коллизии. Это драма непонимания окружающими (как родными, так и приходящими в дом людьми) личности и учения распятого человека. Ведь Христа по-настоящему знает только Мать, остальные персонажи творят собственные мифы о нем, приспосабливая их под свое мировоззрение и свои нравственные ценности. Поэтому столь важную роль в структуре пьесы Володина играют проблемы веры, надежды и любви, которые способствуют определению нравственной позиции всех персонажей, существенно влияют на характер развития сюжетного действия и вынуждают его участников всесторонне проявить свое отношение к возникающим конфликтам.

Сюжетно-композиционное и проблемно-тематическое своеобразие «Матери Иисуса» в значительной степени определено семантическим обрамлением текста, которое ориентировано на евангельские притчи и метафо-

© Нямцу А.Е., 1993

ры: «И враги человеку — домашние его» (Матф. 10:36) и «... всякое царство, разделяющееся само в себе, опустеет, и всякий город или дом, разделившийся в себе, не устоит» (Матф. 12:25). Содержательность этих афоризмов реализуется в нравственно напряженном контексте всей художественной структуры, и уже в самом начале драмы реплика Дочери воспринимается (при условии знания новозаветных текстов) как своеобразный эстетический «сигнал» о неблагополучии в доме Христа: «Самые верные друзья попрятались. Все куда-то исчезли, никого не найти» [7, с.63]. В финале же Мать скорбно подводит итог постигшему ее дом несчастью: «Все ушли, осталась я одна... Что делать, надо жить. Надо ждать. Может быть, они еще и вернутся...» [6, с.78]. Это обрамление подчеркивает доминирующую тональность повествования, но драматический подтекст евангельских метафор в значительной мере смягчается в пьесе атмосферой милосердия, доброжелательности и неистребимой веры в доброту человека, которая постепенно формируется вокруг заглавной героини, ее нравственной цельностью и независимостью от мнений и суждений окружающих. Кроме того, лейтмотивом ряда монологов Матери является настойчиво повторяющаяся мысль о возможном спасении (ожидание «чуда», объяснимое изначальным неверием в смерть Сына) и возвращении Христа в дом: «А может быть, он все-таки остался жив?» [7, с. 64], «Думают, замучили его до смерти, а он жив...» [7, с.64], «Потом поговорим, когда он объявится» [7, с.64], «Может быть, и ты вернешься?.. Явишься — а я дома, я здесь...» [7, с.78] и т.п. В своей содержательной целостности эти реплики образуют в художественной структуре драмы особый контекст надежды, нравственно противостоящей откровенно прагматическим устремлениям окружающих.

В отличие от Христа, сюжет о его Матери (Володин умышленно отказывается от канонических формул: «Богоматерь», «Богородица», «Дева Мария», «Матерь Божья», подчеркивая, что героиня пьесы — это земная мать Иисуса), не подвергался существенной трансформации в мировой литературе [1, с.111-116, 11, 20, с.465-470]. В канонических и апокрифических текстах образ Марии функционально однозначен и используется, как правило, в качестве этического символа, имеющего сложное содержательное наполнение. Отсутствие в Новом Завете явно выраженных моральных характеристик данного персонажа объясняет и то, что предрасположенность мифа о Богоматери к потенциальной психологической драматизации и разработке событийного плана используется литературой слабо.

По содержательным признакам «Мать Иисуса» является дописыванием евангельского мифа, ориентированным на исследование реакции персонажей на известие о воскресении Христа. Формально придерживаясь событийной схемы, едва «обозначенной» в Евангелиях, драматург наполняет ее бытовыми реалиями, диалогизирует канонические ситуации. Все это в совокупности придает изображаемому событийную убедительность и психологическую достоверность. Сущность дописывания как формы переосмысления традиционного сюжетно-образного материала раскрыл в свое время еще Т.Манн в комментариях к тетралогии «Иосиф и его братья»: «...Я мог надеяться, что, разрабатывая сюжет, я сумею извлечь из него и нечто нужное людям, какое-то внутреннее содержание. Но что значит раз-

работать до мелочей изложенное вкратце? Это значит точно описать, претворить в плоть и кровь, придвинуть поближе нечто очень далекое и смутное... Точность и конкретность деталей являются здесь лишь обманчивой иллюзией, игрой, созданной искусством, видимостью, здесь пущены в ход все средства языка, психологизации, драматизации действия и даже приемы исторического комментирования, чтобы добиться впечатления реальности и достоверности происходящего...» [13, с.114]. В сказанном классиком литературы XX в. намечены основополагающие формально-содержательные принципы, соблюдение которых позволяет продуктивно «оживлять» вневременные сюжетные схемы мифологических структур, актуализировать проблематику используемого образа, включая его таким образом в социально-историческое и культурно-психологическое сознание эпохи-реципиента. Данная форма трансформации фольклорно-мифологических сюжетов весьма активно используется современной литературой (Х.Миллер «Геракл-5», А.Зегерс «Корабль аргонавтов», Ф.Фюман «Прометей. Битва титанов» и «Тени» и др.) и характеризуется, как правило, повышенным интересом к исследованию экстремальных состояний духовного бытия человека. Своеобразие варианта дописывания, созданного Володиным, заключается не только в исключительности замысла (это, пожалуй, первая в литературе попытка исследования процесса канонизации учения Христа «изнутри»), но и, главное, в его подчеркнуто гуманистической содержательности, которая принципиально актуализирует проблематику мифологического и исторического планов изображения.

В отличие от Евангелий, в которых сообщаются точные сведения о родственниках Христа (мать Мария, братья Иаков, Иосиф, Иуда, Симон и сестры Мельха и Эсха), персонажи «Матери Иисуса» подчеркнуто деперсонализированы и их количество значительно сокращено. Благодаря этому вполне конкретная семейно-бытовая ситуация, усложнённая общечеловеческим контекстом, приобретает обобщенно-символическое значение и превращается в развернутое художественное исследование универсальных нравственных проблем.

В событийном плане драма «Мать Иисуса» является сложно организованным ответом на вопрос новозаветного Христа: «... Кто матерь Моя и кто братья мои?» [Матф. 12:48]. Рассматривая варианты ответов на евангельскую формулу, Володин существенно драматизирует мифологические фабульные моменты, показывает нравственные и идеологические столкновения персонажей в период возникновения мифологической версии и явления Христа людям после воскресения. Психологически напряженные диалоги образуют сложную и неоднозначную картину оформления предпосылок христианского учения. Моделируя в драме основополагающие принципы механизма зарождения религиозного фанатизма, Володин одновременно показывает деструктивное влияние любой по сути тоталитарной идеологии на духовный мир индивидуума и его ценностные представления о смысле человеческой жизни.

Сам Иисус остается за пределами драматического действия, но все сюжетные коллизии сконцентрированы вокруг его имени и направлены на рассмотрение эволюции взглядов окружающих, ощущающих на себе

нравственное воздействие проповедей Христа. Для этого Володин разрабатывает в пьесе две активно взаимодействующие между собой сюжетные линии: исследование процесса мифологизации и политизации личности реального человека и его учения — с одной стороны, анализ стремления Матери защитить от искажения нравственный облик Сына и ее борьбы с этическим релятивизмом окружающих — с другой. Активную роль во взаимодействии этих сюжетных линий играет традиционный мотив воскресения Иисуса, который существенно обостряет заявленный в начале драмы конфликт, косвенно актуализирует само учение Христа. Подчеркнутая «обезличенность» персонажей драмы Володина объясняется прежде всего существенным ослаблением событийного плана (авторские ремарки, как правило, только сообщают о появлении нового действующего лица, обсуждение личности Иисуса образует своеобразный полилог и т.п.). Кроме того, евангельские персонажи интересуют драматурга не в качестве объектов художественного исследования (логика их поступков изначально определена содержательными доминантами канонических текстов), а их характеристика как субъектов этического выбора в «пограничной» с точки зрения общечеловеческой морали ситуации. Существенная драматизация евангельских коллизий достигается и тем, что личность и учение Христа оцениваются в драме сквозь призму психологии «среднего человека», т.е. обыденного сознания, ориентированного на идеологизацию и примитивизацию любых идей и представлений.

Именно по этим направлениям и происходит столкновение взглядов персонажей, их этических концепций. Так, Старший брат заявляет: «...для нас он просто Иисус. И были у него обыкновенные человеческие недостатки. И достоинства. И были у него завихрения» [7, с.63]. Он же сразу начинает торговать не только предметами, связанными с Христом (детская кроватка, посох, ремешок от сандалий, полочка), но и, главное, его именем. Младший же брат, который, как сказано в ремарке, «парень шестнадцати лет, однако еще невзрослый по разуму» [7, с.63], вообще в конце пьесы согласился стать живым «сувениром» для Римлянина.

В реакции родственников Христа (да и остальных персонажей) на слух о его воскресении отчетливо просматривается плохо скрываемая зависть к распятому, проповеди которого неожиданно для них оказываются в центре внимания всех очевидцев происшедших событий. Даже фанатизм Дочери (т.е. сестры Иисуса — *А.Н.*), готовой отречься от житейских радостей и посвятить себя служению Христу, свидетельствует не о ее истинной вере в ценностную значимость взглядов брата, а отражает то стремление к бездумной жертвенности во имя абстрактного человекобога, которое будет активно культивироваться христианством в последующие эпохи: «Быть осужденной за учение Христа — для меня только радость» [7, с.65]. Евангельский Иуда предал Христа буквально, персонажи Володина готовы, каждый по-своему, предать его нравственно. Драматизм ситуации заключается в том, что они совершают это предательство, прикрываясь именем Иисуса, стремясь на словах защитить его моральные проповеди от искажения. Отказываясь участвовать в обожествлении сына, Мать прямо обвиняет учеников в отступничестве, в их пассивном отношении к распятию Христа. Более глубоко данный мотив, получивший распространение в ли-

тературе последних десятилетий (особенно в связи с главным антагонистом Иисуса), исследуется в повести Л.Андреева «Иуда Искариот» (1907), заглавный герой которой, по замыслу автора, предает Христа для проверки преданности апостолов Учителю и его заповедям: «Но разве он запретил вам и умирать? — заявляет он ученикам Христа. Почему же вы живы, когда он мертв? Почему ваши ноги ходят, ваш язык болтает дряное, ваши глаза моргают, когда он мертв, недвижим, безгласен? Как смеют быть красными твои щеки, Иоанн, когда его бледны? Как смеешь ты кричать, Петр, когда он молчит? Что делать, спрашиваете вы Иуду? И отвечает Вам Иуда, прекрасный, смелый Иуда из Кариота: умереть. Вы должны были пасть на дороге, за мечи, за руки хватать солдат. Утопить их в море своей крови — умереть, умереть!» [3, с.308]. Своеобразие интерпретации темы предательства в «Иуде Искариоте» обусловлено вполне конкретными социально-идеологическими процессами начала века, в то же время оба произведения принципиально близки в осмыслении различных аспектов одной проблемы. Если Андреев исследует предательство как действие с последующим осознанием заглавным героем его драматический последствий, то драматурга Володина интересует в первую очередь процесс возникновения желания предать. Несмотря на отсутствие образа Иуды в «Матери Иисуса» (это противоречило бы эстетике используемого евангельского образа), его семантический комплекс своеобразно «материализуется» в многочисленных персонажах драмы, которые в совокупности образуют единую модель главного с точки зрения общечеловеческой морали порока (не случайно в «Божественной комедии» Данте Иуда помещен в последнем, девятом круге ада).

Глубокий смысл в организации содержательного плана драмы имеет реплика Ученика, призывающего всех соблюдать рассказанную им версию явления Христа: «Только будешь рассказывать — не путай ничего. А то сейчас начнут добавлять своего, кто во что горазд, что было, чего не было» [7, с.69]. На первый взгляд, данная мысль в функциональном плане является вполне традиционной для мировой литературы мотивировкой организации событийного плана (своеобразная установка на объективность повествования). Но если во многих произведениях процесс мифологического сюжетосложения только декларируется авторами по принципу контраста с новым вариантом традиционной структуры (Л.Фейхтвангер «Одиссей и свиньи, или О неудобстве цивилизации», Г.Э.Носсак «Кассандра»), то Володин разворачивает его во времени-пространстве, делает читателя (зрителя) очевидцем и соучастником происходящего, предоставляя ему возможность объективно оценить события как с точки зрения современных знаний, так и с позиции нравственного опыта прошедших тысячелетий.

Мать, внутренне сопротивляясь происходящей на ее глазах политической и идеологической канонизации сына, отстаивает земное, человеческое начало в облике Христа: «У него все слова были простые... Сострадание. Милосердие. Братство. Любовь. Не просто любовь жены и мужа, а вообще любовь к ближнему, это значит к любому человеку. Вот и все почти слова. Ну еще — терпение, это понятно. И главное, это не ради кого-то, но ради собственного же блага, для своей же радости и покоя. А у кого в

душе есть радость, тот и с другими может поделиться» [7, с.66]. В этих словах заключена целостная нравственно-этическая концепция пьесы, которая не ориентируется по своему глубинному содержанию на постулаты Нагорной проповеди, а подчеркнуто направлена на устранение божественного, сверхъестественного в них.

Драматург по сути отвергает религиозную идеологическую форму нравственных заповедей Христа. Не случайно один из героев пьесы утверждает, что «его учение — это, в сущности, гениальные уроки практической морали. И служат они не только для того, чтобы делать людям добро, но для излечения своей собственной души, для покоя и гармонии здесь, внутри!» [7, с.71]. Сходным образом этический смысл учения Христа формулирует и Римлянин: «Вам ли не знать, что он хотел создать убежище только для души! Среди господства злобы и грубой силы!» [7, с.76]. Обе характеристики направлены против идеологической радикализации смысла проповедей Христа, стремления придать им прагматически-политическую окраску.

Подобная трактовка функциональной значимости христианской этической системы перекликается с суждениями многих известных мыслителей. Так, например, Вольтер, рассматривая потенциальные нравственные возможности евангельских заповедей, подчеркивал, что «это была бы религия служения своему ближнему во имя любви к Богу вместо преследования своего ближнего и его убиения во имя Бога, религия эта учила бы терпимости по отношению к остальным и, заслужив таким образом всеобщее расположение, была бы единственной, способной превратить человеческий род в народ братьев» [8, с.690-691]. Еще более определенно высказывался Л.Н.Толстой, утверждавший, что «идеал совершенства, данный Христом, не есть мечта или предмет риторических проповедей, а есть самое необходимое, всем доступное руководство нравственной жизни людей» [17, с.223]. В последнем случае необходимо помнить, что этические взгляды Толстого часто имели религиозное оформление, которое в ряде случаев было формой социальной критики духовного состояния современного ему общества. В этом контексте писателя привлекало не религиозное содержание христианства, а в первую очередь его способность играть практическую положительную роль в жизни человека и общества в качестве универсального нравственного кодекса [подробнее об этом см.: 4, с.467-485].

Рассуждая о книге О.Шпенглера «Закат Европы», Н.Бердяев пришел к выводу, что «мы стоим у грани новой ночной эпохи... Истинной духовной культуре, изжившей свой ренессансный период, исчерпавшей свой гуманистический пафос, придется вернуться к некоторым началам религиозной культуры...» [5] (Еще С.Кьеркегор подчеркивал, что «чем больше воображают, будто можно обойтись без вечного и чем больше упорствуют в том, что без него можно обойтись, тем больше лишь, по сути дела, в нем нуждаются» [6, с.229]. Пророчество Бердяева, к сожалению, во многом сбылось, и духовный кризис цивилизации на современном этапе настоятельно требует выдвижения на первый план общезначимых идеалов и ценностей, предоставляющих художникам возможность исследовать ак-

туальные проблемы своей эпохи, выявить глубинные связи конкретно-национальных процессов с судьбами всего человечества. Активную роль в этом играют мифологические и легендарные структуры, которые, по верному замечанию немецкого писателя Ф.Фюмана, позволяют «соизмерять свой индивидуальный опыт... с моделями опыта общечеловеческого» [18, с.3]. В этом плане драма «Мать Иисуса» является характерным примером творческого освоения сюжетно-образного материала прошлых эпох в процессе художественных поисков идеальных нравственных ориентиров, необходимых современному обществу.

Володин концентрирует действие во временном отрезке между воскресением и вознесением Христа, т.е. в период начала идеологической трансформации человека в Бога (события происходят в доме Иисуса в течение одного дня). Благодаря четко обозначенному хронотопу, в «Матери Иисуса» существенно уплотняется сюжетное развитие, действие приобретает психологически мотивированный динамичный характер (не случайно в пьесе отсутствует традиционное деление текста на действия, сцены и т.п.). Монологи большинства персонажей не столько направлены на убеждение окружающих в истинности провозглашаемых идей и мнений, сколько призваны защитить эгоистические расчеты их авторов. Поэтому излагаемые героями взгляды по мере развития действия все больше увеличивают разрыв между их формой и сущностью, истинным и представляемым. В совокупности же эти монологи создают атмосферу непонимания и, главное, неприятия окружающими учения Христа. Это состояние этической дисгармонии между постоянно напоминаемыми Матерью взглядами распятого Христа и житейской моралью большинства участников действия постепенно трансформируется в сознательное стремление знавших Иисуса приспособить его учение к привычному, обыденному. Поэтому так широка семантическая амплитуда толкования высказываний и поступков Иисуса его братьями, фарисеем, учеником.

Раскрывая причины неоднозначных оценок личности Христа его близкими, драматург сосредоточил внимание на исследовании человеческого содержания учения Христа. «Мать Иисуса» является своеобразным доказательством истинности ренановской концепции Христа как исторической личности, получившей особенно широкое распространение в литературе XX в. Нравственно-эстетические аспекты данной проблемы емко сформулировал В.Тендряков в романе «Покушение на миражи»: «Нам надо отчетливо представить того, на кого мы покушаемся. И не только его прославленную в веках деятельность, но и сам человеческий облик. Очень важно выяснить, как отражаются на ходе истории индивидуальные особенности выдающихся личностей, даже самые незначительные. Реальный Христос, разумеется, нисколько не походил на того Богочеловека, каким создала его человеческая фантазия множества поколений... Но при этом не следует забывать, что не случайно он возведен в Бога... А напластования начались сразу после его трагической смерти» [16, с.63-64]. В драме «Мать Иисуса» мифологическая ситуация переводится в семейно-бытовой план, что позволяет исследовать ее как бы изнутри. Семантическая и эстетическая правомерность созданного Володиным варианта дописывания евангельского мифа проявляется в органическом совмещении двух содержа-

тельных пластов: обыкновенного, житейского (т.е. того, что формально происходит в пьесе) и политико-идеологического (активного обсуждения-оценки этической концепции Христа). Так, наблюдая дискуссию вокруг имени Христа, Римлянин замечает: «...Может случиться, что последователи вашего брата когда-нибудь отберут власть и также будут преследовать и казнить тех, кто мыслит иначе» [7, с.65]. Следует подчеркнуть, что Римлянин по своим взглядам не относится к врагам и преследователям Христа, он пришел в дом к Матери, чтобы лучше понять учение и психологию распятого человека. Именно в силу подчеркнутой непредубежденности его суждения о Христе, которые сам Римлянин иронично называет «развратом ума» [7, с.65], всегда точны и глубоки. Главное же, Римлянин, как никто другой в пьесе, в полной мере сознает исторические перспективы учения, канонизация которого происходит у всех на глазах.

Его размышления о будущем христианства отражает принципиальные изменения в трактовке литературой XX в. евангельской истории о человекобоге. Основные аспекты трансформации канонического сюжета разрабатываются писателями в плане усиления гуманистического, земного содержания христианского учения, его обращенности к внутреннему миру человека, утверждения непреходящей моральной самоценности человеческого бытия. Благодаря этому устраняется богословская оболочка евангельских этических норм и осуществляется их осовременивание, а разработка образа Иисуса сосредоточивается на утверждении гуманистического влияния его взглядов на нравственное состояние цивилизации XX в. Так, в романе Мигеля Отеро Сильвы «И стал тот камень Христом» [1984], являющемся своеобразным парафразом евангельских сказаний, главный герой следующим образом объясняет истинный смысл своего учения: «Истину говорю тебе: пришел я не мир принести земле, но меч, и пришел принести огонь, и как бы мне хотелось, чтобы этот огонь уже воспылал! Но меч мой — огонь жизни, и никоим образом это не металл и не костер, обращенные в орудия мести. Прежде всего я возношу любовь, и быть ей горнилом, преобразующим человека, и быть ей краеугольным камнем для построения иного мира. Любовь побуждает меня защищать гонимых и бросать вызов деспотам, ради любви к добру я сражаюсь со злом, ибо невозможно любить бедных и не биться за них. Завтра я буду распят, и смерть моя обратится в бурю любви...» [15, с.64]. Тенденция «перевода» богословских сентенций в гуманитарный план реализуется в литературе XX в. многопланово.

В трагические периоды советской истории (Великая Отечественная война, массовые репрессии эпохи Сталина) выдающийся кинорежиссер А.Довженко, размышляя над сущностью общечеловеческих ценностей, обращается к идее Бога, который в его представлении есть то, что поднимает духовную структуру человека над обыкновенной суммой его физиологических процессов, делает человека добрым, гуманным, духовно высоким, что дает человеку чувство «сострадания», без которого человек не человек. Бог в человеке. Он есть или его нет. Но полное его отсутствие — это огромный шаг назад и вниз. В будущем люди придут к нему... К божественному в себе. К прекрасному. К бессмертному» [10]. Доминирование гуманистического начала в идее Бога вполне отчетливо прослежи-

вается не только в современных философско-этических концепциях, но и во многих литературных произведениях, авторы которых наделяют идеальными характеристиками Христа вполне обыкновенных людей («Христа распинают вновь» Н.Казандзакиса, «Бедный Христос из Бомба» Монго Бети, «Бог на земле» Х.Ревуэльтаса, «Христос приземлился в Городне» В.Короткевича и др.). Даже в тех случаях, когда образ Христа используется писателями в качестве традиционного символа, в нем, как правило, доминирует гуманистическое содержание, акцентируется всеохватывающее милосердие по отношению к страдающим людям («Варавва» П.Лагерквиста, «Мастер и Маргарита» М.Булгакова, «Факультет ненужных вещей» Ю.Домбровского, «Плаха» Ч.Айтматова и т.п.).

Процесс гуманизации образа Христа и, главное, его учения в современном духовном сознании получает целостное нравственно-эстэтическое оформление и завершение в «условных заповедях человечности», сформулированных Д.С.Лихачевым: «Не убий и не начинай войны, не помысли народ свой врагом других народов, не укради и не присваивай труда брата своего, ищи в науке только истину и не пользуйся ею во зло или ради корысти, уважай мысли и чувства братьев своих, чти родителей и прародителей своих и все сотворимое ими сохраняй и почитай, чти природу как матерь свою и помощницу, пусть труд и мысли твои будут трудом и мыслями свободного творца, а не раба, пусть живет все живое, мыслится мыслимое, пусть свободным будет все, ибо все рождается свободным» [12, с.239]. Предложенный кодекс по своему глубинному содержанию восходит к освобожденному от теологических наслоений и толкований учению Христа и учитывает универсальные законы цивилизации, стоящей на пороге третьего тысячелетия. Заметим, что многие из этих «заповедей» были поставлены и этически оценены в «Матери Иисуса», в которой драматург всесторонне исследует меру человеческого в человеке, а само учение Христа становится тем нравственным «чистилищем», через которое проходят все герои пьесы. Это испытание выдерживает только Мать, отказывающаяся лгать даже ради возвеличивания и канонизации своего сына. Поэтому, обращаясь именно к ней, один из персонажей драмы утверждает, что «можно быть свободным от религиозной веры и все же оставаться нравственным человеком» [7, с.71]. В контексте драмы взгляды Матери воспринимаются как позиция единственной «наследницы» учения Христа, активно противодействующей всем попыткам дополнить и тем самым извратить оставленное людям ее сыном.

Финал драмы имеет подчеркнуто открытый характер, так как внешнее действие (идеологическая поляризация персонажей и распад семейства Христа) завершилось логически и психологически убедительным «снятием» ведущих сюжетных коллизий. Моральные же итоги дискуссии и мотивировки случившегося подчеркнуто неоднозначны и предполагают различные истолкования. Обусловлено это доминированием в художественной структуре драмы субстанциальных коллизий над внешней сюжетной динамикой, а также тем, что важнейшей чертой организации содержательного плана «Матери Иисуса» является, если воспользоваться мыслью Ф.Геббеля, «обращенное вовнутрь деяние» [9, с.582]. Именно духовная эволюция персонажей и становится главным событием-переживанием

драмы, определяющим ее сюжетно-композиционное и проблемно-тематическое своеобразие, характер интерпретации общечеловеческих проблем. Нетрадиционным переосмыслением общеизвестного материала в «Матери Иисуса» Володин утверждает, что в современных условиях, когда «разлажен жизни ход» [19, с.154], кодекс Нагорной проповеди должен вновь стать одним из эффективных средств нравственного оздоровления конкретного человека и общества в целом.

В повести В.Алфеевой «Джвари» один из героев замечает, что «сейчас стало модно растаскивать Библию и Евангелие на притчи. Великие тайны религиозной жизни низводятся до литературного сюжета, до уровня наших умствований» [2, с.14]. Пьеса Володина сохраняет ту этическую дистанцию по отношению к мифологическому материализму, которая предполагает бережное отношение к его нравственно-эстетическим доминантам, определяет специфику трансформации общеизвестного сюжета. Это обеспечивается, с одной стороны, тем, что христианские притчи и символика получают в «Матери Иисуса» подчеркнуто реалистическое наполнение, с другой — активным включением в повествовательную ткань евангельских цитат, аллюзий и реминисценций. Очевидная в ряде случаев цитатность текста драмы не создает ощущения ее вторичности, книжности. Обилие общеизвестных формул образует в структуре драмы своеобразный духовный контекст, допускающий органичное сочетание и смысловое взаимодействие общечеловеческих заповедей (они цитируются не прямо, а вводятся в речь персонажей, что придает им разговорно-бытовую естественность) с лексическим и смысловыми анахронизмами, заимствованными драматургом из более поздних, по сравнению с хронотопом протосюжета, эпох (чиновники, товарищи, революции, партийные задачи и т.п.). Благодаря этому вневременной и предельно обобщенный контекст приобретает реально узнаваемые социально-политические ориентиры и естественное с точки зрения современной эпохи семантическое звучание.

Цитаты, аллюзии и реминисценции как бы «провоцируют» мышление реципиента, переключают вполне реалистические конкретно-бытовые ситуации в сферу универсального, общечеловеческого, всевременного. Наконец, многоаспектное взаимодействие формального и содержательного уровней драматической структуры принципиально усложняется глубинной разработкой психологических мотивировок действия персонажей, ориентацией на ретроспективную оценку происходящего читателем (зрителем) как с точки зрения нравственного состояния современного общества, так и с учетом всей противоречивой истории христианства.

Исследование различных сторон организации художественной структуры пьесы Володина показывает, что по ряду содержательных характеристик «Мать Иисуса» продолжает разработку евангельского мифа о соответствии с ведущими тенденциями, сложившимися в разных национальных литературах. В своей версии драматург учитывает традиции предшественников в осмыслении евангельских персонажей (прежде всего Иисуса), активно использует наиболее значительные направления трансформации канонических текстов с точки зрения современного нравственного контекста. Это ни в коей мере не умаляет художественной оригинальности

пьесы, не делает «вторичной» ее содержательную структуру. Как справедливо подчеркнул современный литературовед, «никто не творит в пустоте. Одиночества в литературном процессе не существует. Самый оригинальный писатель связан бесчисленными нитями со всей современной цивилизацией, наукой, традициями. Если он создает нечто необычайно новое, невиданное, то потому, что стоит на плечах бесконечного ряда своих предшественников» [14, с.309]. Бережное отношение Володина к культурным традициям прошлого в сочетании с подчеркнутой ориентацией на актуальные проблемы второй половины XX в. позволили ему создать оригинальный вариант евангельского мифа. «Мать Иисуса», написанная в эпоху деформации нравственных ориентиров общества, утверждает непреходящую ценность и современность общечеловеческих представлений, сформировавшихся в глубине веков. Ее проблематика и система этических координат направлены против нравственного релятивизма и конформизма в общественном сознании, напоминают о необходимости активной жизненной позиции в борьбе за сохранение человеческого начала в Человеке.

1. *Аверинцев С.С.* Мария //Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. М., 1988. Т.2.
2. *Алфеева В.* Джвари //Новый мир. 1989. N 7.
3. *Андреев Л.Н.* Иуда Искариот // Андреев Л.Н. Анатэма: Избр. произведения. К., 1989.
4. *Асмус В.Ф.* Вопросы теории и истории эстетики: Сб. статей. М., 1968.
5. *Бердяев Н.* Предсмертные мысли Фауста // Литературная газета. 1989. 22 марта.
6. *Быховский Б.Э.* Кьеркегор. М., 1972.
7. *Володин А.* Мать Иисуса // Современная драматургия. 1989. № 1.
8. *Вольтер.* Философские сочинения. М., 1988.
9. *Геббель Ф.* Предисловие к «Марии Магдалине» касательно отношения драматического искусства к современности и других родственных проблем //Геббель Ф. Избранное: В 2 т. М., 1978. Т. 2.
10. *Довженко А.* Я принадлежу человечеству как художник // Правда. 1989. 11 сент.
11. *Кисин Б.* Богородица в русской литературе. М., 1929.
12. *Лихачев Д., Самвелян Н.* Страдающий Бог: Диалог // Иностранная литература. 1989. N 9.
13. *Манн Т.* Художник и общество: Статьи и письма. М., 1986.
14. *Реизов Б.Г.* История и теория литературы: Сб. статей. Л., 1986.
15. *Сильва Мигель Отеро.* И стал тот камень Христом // Иностранная литература. 1989. N 3.
16. *Тендряков В.Ф.* Покушение на миражи. Чистые воды Китежа. М., 1987.
17. *Толстой Л.Н.* Послесловие к «Крейцеровой сонате» // Толстой Л.Н. Собр.соч.: В 20 т. М., 1964. Т.12
18. *Фюман Ф.* Два рассказа на античные сюжеты // Иностранная литература. 1988. N 12.
19. *Шекспир В.* Гамлет // Шекспир В. Трагедии. Сонеты. М., 1968.

20.*Frenzel E.* Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte. Stuttgart, 1983.

Стаття надійшла до редколегії 31.01.90.

Summary

The peculiarity of the transformation of Evangelical plot of the psyhologic drama by A.Volodin «Mother of Jesus», completing the fate of the crucified man is analyzed in the article. The action is focused on the research of the mythmaking process and canonization of Christ's preaching, which is distorted by the characters of the play to cater for political ambitions. Godifyng of Jesus is viewed in the context of evolution of evangelical image in the world literature, the humanistic contents of Jesus' philosophy asserting the self-value of moral being of a man being emphasized by the playwright.

Н.В.Каряєва
Чернівецький університет

«ЄЛЕНА В ЄҐИПТІ» Х.Д.: ПОЛІФОНІЯ ЯК МЕТАКОМЕНТАР

Х.Д. — це літературний псевдонім відомої американської поетеси XX століття Хільди Дулітл. Хоча Дулітл і народилася в Сполучених Штатах Америки, її життя тісно пов'язане з Європою, куди вона вперше приїхала в 1911 р. і де жила до кінця свого життя, а її літературна доля немислима без європейського культурного спадку, особливо спадку античності.

Поетична кар'єра Хільди Дулітл розпочалася одразу по її приїзді в Лондон з легкої руки Ерзи Паунда. Паунд розпізнав неабиякий талант і оригінальність уже в перших віршових пробах пера Дулітл і заповзявся оприлюднити їх, придумавши Хільді яскравий літературний псевдонім «Х.Д.Імаджист». Саме так народився новий поет і новий літературний напрям «імаджизм», що стояв у витоків модернізму. Шляхи Дулітл і Паунда незабаром розійшлись, але Х.Д. назавжди увійшла в історію літератури як один з основоположників і найбільш видатний представник імаджизму.

Поряд з вишуканими імаджистськими ліричними віршами, з їх витонченою технікою створення об'єктивного образу, Х.Д. писала психологічні романи, філософські епопеї, займалась перекладами. Незважаючи на це, протягом багатьох років ім'я Дулітл залишалось тісно повязаним виключно з напрямом імаджизму і як представник цього напряму вона увійшла в переважну більшість антологій світової літератури.

Переломним моментом у дослідженні творчості Х.Д. стала стаття Сюзан Фрідман «Хто поховав Х.Д.? Поет, її критики та її місце в історії літератури», опублікована в березні 1975 р. [7]. У своїй статті Фрідман показала, що дослідження творчості Х.Д. було переважно однобоким, оскільки базувалось на репутації Х.Д. як знаменитого поета-імаджиста і охоплювало лише ранні ліричні твори Дулітл. Фрідман довела, що епічні поеми «Трилогія» та «Єлена в Єгипті», написані Х.Д. в пору зрілості, за своєю тематикою, порушеними проблемами та художньою досконалістю дорівнюють кращим творам Т.С.Еліота, Ерзи Паунда, Вільяма Карлоса Вільямса і по-

© *Каряєва Н.В., 1993*

винні вивчатись поряд із всесвітньовідомими поетичними шедеврами модернізму.

Стаття Фрідман викликала величезний інтерес до творчості Х.Д. і започаткувала новий етап у вивченні як поетичного так і прозаїчного її спадку. За останні роки з'явилось кілька книг і численні публікації присвячені дослідженню різних аспектів багатогранної творчості Х.Д. Поряд з Фрідман такі відомі літературознавці як Рашель Блау Дуплесіс і Аліція Острікер вказали на багатий інтерпретаційний потенціал творів цієї американської поетеси [див. напр. 3, 12].

Аналізуючи розвиток творчості Х.Д. у книзі «Психея новонароджена: повернення Х.Д.», Фрідман стверджує, що Х.Д. взяла за тематичну основу своїх віршованих творів творчу взаємодію поета з, на перший поглад, мертвою міфологічною традицією, а існування поета в рамках цієї традиції склало сутність самовизначення Х.Д. як поета [6, с.209-210]. Таким чином, Фрідман вперше звернула увагу на свідоме осмислення взаємодії традиції й індивідуальної творчості у творах Х.Д. На постійний інтерес до процесу переосмислення, інтерпретації традиції, що характеризує твори Х.Д., звернули увагу також Є.Хірш [9, с.149] і Р.Б.Дуплесіс [3, с.97]. Напрошувався висновок про потенційну можливість аналізу творів Х.Д. як творів метарівня.

Проте огляд наявних у світі досліджень творчості Х.Д. показує повну відсутність метапідходу до аналізу її творів. В даній статті робиться спроба заповнити існуючу прогалину і продемонструвати функціонування одного з творів Х.Д., а саме поеми «Єлена в Єгипті», на метарівні. Буде висвітлена лише одна сторона цього функціонування, а саме роль поліфонії в трансформації статусу художнього тексту і набуття ним на рівні з комунікативним метааспекту.

«Єлена в Єгипті» написана Х.Д. в період з 1952 до 1956 р. й опублікована незадовго до смерті поетеси у 1961 р. Поема складається з трьох частин. Кожна частина поділена в свою чергу на 7 «книг». В кожну «книгу» входить 8 віршів. Кожному віршові передує коментар в прозі. Незважаючи на таку фіксовану формальну організацію тексту, поема створює враження мінливого, рухомого твору.

Було зроблено кілька спроб з точністю визначити жанр «Єлени в Єгипті». Цю поему відносили як до жанру неоепопеї [5, с.165], псевдоепопеї [9, с.146], так і до жанру психоаналітичнії епопеї [6, с.66]. Численні спроби визначити жанрову своєрідність «Єлени в Єгипті» свідчать про трансформацію традиційних жанрових структур у поемі.

Подібно до більшості епічних творів модерністів «Єлена в Єгипті» побудована як медитативний пошук змісту життя. Однак поема Х.Д. є також своєрідним інтепретаційним пошуком, оскільки пошук Єлени полягає в її спробі зрозуміти («прочитати») себе і навколишній світ. Перенесення центру уваги з подій зовнішньої дійсності у внутрішній світ героя та ототожнення образу Єлени з текстом і навіть з ієрогліфічним знаком перетворюють процес осмислення та інтерпретації подій, а не події самі по

собі в основні складники, які забезпечують розвиток сюжету. Саме така сюжетна організація тексту надає поемі метазвучання.

Тематичну рамку поеми складають різноманітні, часто суперечливі, міфи, створені навколо образу Єлени Троянської. Х.Д. відмовляється від традиційного гомерівського трактування історії Троянської війни і розробляє версію Стесіхора, згідно з якою Єлена не знаходилась у Трої, а була перенесена або іншими словами «перекладена» з ґрецького в єґипетський світ, тоді як у Трою Зевс помістив привид-двійник Єлени.

На початку поеми ми зустрічаємо Єлену в храмі єґипетському богові Амену, де вона намагається розшифрувати ієроґліфічні письмена на стінах храму. Проте її мирне існування порушує поява Ахіла. Єлена та Ахіл зустрічаються на узбережжі моря. Коли Ахіл впізнає в ній Єлену Прекрасну, він намагається задушити «це прокляття Афродіти» [8,. с.4]. Єлена молить Фетіду — богиню моря та мати Ахіла — про захист. Згадка імені його матері примушує Ахіла змінити свій гнів на кохання. Такі експозиція та зав'язка поеми. Проте поема не розвивається шляхом любовного сюжету. Зустріч з Ахілом — це початок пошуку Єленою відповіді на філософські запитання, що стосуються суті її особистості. Єлена усвідомлює, що її сприйняття самої себе відрізняється від того як її сприймають інші. Яке ж сприйняття істинне? Хто є справжня Єлена: та, котру Ахіл бачив на бастіонах Трої, чи та, котру він зустрів біля храму Амену?

В процесі пошуку відповіді на це запитання Єлена намагається прочитати себе та своє життя як ієроґліфічний текст, який вона проектує на екран різних традиційних образів Єлени, створених в численних міфах Троянського циклу. Єлена порівнює своє сприйняття самої себе з тим, як її сприймають («прочитують») Ахіл, Паріс, Тезей. Таким чином, Х.Д. піднімає цілий ряд питань, що стосуються співвідношення між значенням, інтерпретацією та контекстом.

Ці питання співзвучні філософсько-естетичній проблемі, що її прекрасно сформулював Умберто Еко в своїй роботі «Межа інтепретації». Еко стверджує, що проблема полягає не в необхідності кинути виклик старій ідеї, згідно якій світ — це текст, здатний бути інтерпретованим, а в тому, щоб вирішити чи цей текст має одне незмінне значення, багато можливих значень, чи він беззмістовний» [4, с.23]. В «Єлені в Єґипті» ця проблема вирішується як на тематичному так і на структурному рівні за допомогою різних поліфонічних методів організації тексту, що базуються на принципах «полілоґу» Юлії Крістєвої [10] та діалоґізації художнього тексту М.М.Бахтіна [1].

«Єлена в Єґипті» характеризується нашаруванням кількох рівнів метакоментарів, що відображуть взаємодію між традиційним трактуванням образів та тем та їх оновленою інтерпретацією. Х.Д. встановлює тісний зв'язок між Єленою як дійовою особою і Єленою як символом традиційного літературного образу, художнього знаку, що дійшов до нас з часів античності. Як художній знак Єлена нагадує ті ієроґліфи, які вона намагається зрозуміти і розшифрувати. Х.Д. ототожнює образ Єлени з ієроґліфічним знаком: «таємниця цього письмена на камені відображена у природних та людських символах. Вона сама письмено» [8, с.22]. В

результаті Х.Д. проводить паралель між спробами різних дійових осіб зрозуміти («прочитати») образ Єлени і спробами самої Єлени прочитати («зрозуміти») ієроґліфічні письмена.

Образ Єлени пов'язаний не лише з окремим текстовим знаком, але й з текстом у цілому. Образи Єлени як особистості і Єлени як тексту злиті воєдино. Так, напр., у спогадах Ахіла Єлена Троянська — це не лише жінка на бастіонах Трої, за якою він спостерігає з поля бою, котру він намагається розгадати, але й символ поеми, яка знаходиться в полі зору читача і яку читач намагається інтерпретувати:

I counted the fall of her feet
from turret to turret;
will the count even yesterday's?

will there be five over?
this was a game I played,
a game of prophecy;

if she turns and shields her eyes,
gazing over the plain--yes--;
if she waits as she waited

day before yesterday,
for ten heart-beats
before the second gate--no--;

what was the question
to which she gave the answer
with the measured fall of her feet,

or her pause over the rampart
that bridged the iron-gate? [8, с.53-54].

(Див.:Додаток 1).

У наведеному прикладі ритмічна хода Єлени нагадує віршований ритм. Паралель між Єленою і віршем підсилена грою слів «стопа», «ритм», «пауза». Як і Єлена, що рухається від башти до башти, вірш рухається з рядка в рядок, то замираючи на мить, то продовжуючи свою часто пророчу ходу. В результаті органічного вплетення метакоментару в саму канву сюжету, «Єлена в Єґипті» переростає у своєрідну алеґорію. Таким чином, суть тематичної метаорганізації поеми полягає в тому, що «Єлена в Єґипті» Х.Д., являючись текстом, аналізує статус і функціонування тексту (Єлени), який в свою чергу аналізує свій власний статус і функціонування у рамках тексту (культурної та лінґвістичної традиції, міфу).

Як зазначалось вище, поема «Єлена в Єґипті» побудована як діалоґічна взаємодія різних міфів Троянського циклу, які об'єднані в єдине поліфонічне ціле за допомогою композиційної техніки «палімпсесту». Техніку палімпсесту можна охарактеризувати як техніку письма, при якій текст створюється на основі попередньо існуючого традиційного тексту, стертого, переробленого, але не повністю, так що два тексти співіснують,

перегукуючись один з одним, вступаючи в своєрідний діалог. Палімпсест може служити видимим образом тематичної поліфоні «Єлени в Єгипті».

Побудована як нашарування варіантних міфів поема досліджує численні інтерпретаційні можливості, які відкриває традиційна історія Єлени Троянської, і аналізує співвідношення між значенням та інтерпретацією за допомогою трьох різних засобів. По-перше, поема являє собою постійний процес реінтерпретації одного і того ж знаку в різних контекстах. Щоб впевнитись у цьому, достатньо прослідкувати асоціативний розвиток окремих образів у поемі. По-друге, один і той же текстовий знак по-різному трактується різними героями, створюючи поліфонічний ефект, який підкреслює роль інтерпретації в реалізації значення. І по-третє, сама інтерпретація не є кінцевим продуктом, а лише етапом у процесі семіотичної ґенерації знаків, даючи імпульс подальшому розвитку інтерпретацій. Саме в цьому полягає сутність взаємодії між традицією та індивідуальною творчістю в літературному процесі.

Так, образ квітки лотосу з'являється на початку поеми як ієроглічний знак на колонах храму Амену [8, с.2]. У процесі розвитку сюжету образ тисячолистого лотосу стає символом тисячі воїнів Ахіла, яких він втратив у Троянській війні, оскільки для Ахіла його військо є «цвітом його часу» [8, с.20], складаючись з найкращих представників його роду-племені. Крім того, військо Ахіла, розкидане Посейдоном по морю, асоціативно пов'язане в поемі з частинами тіла єгипетського бога Осіріса, розкиданими по вітру Тайфуном. І нарешті, військо Ахіла пов'язане також з образом вогненного пір'я сина Осіріса. Х.Д. зливає воєдино образ тисячі пелюстків лілії з образом вогненних пір'їв сина Осіріса, таким чином з'єднуючи різні асоціативні міфологічні поля в єдине поліфонічне ціле. Поліфонія виникає в результаті взаємодії різних асоціативних інтерпретацій одного і того ж знаку.

«Єлена в Єгипті» розглядає взаємодію між значенням і інтерпретацією як основу існування і функціонування художнього тексту і представляє цю взаємодію як реалізацію двох протилежних тенденцій семіотичного процесу: тенденції до фіксації певного значення в контексті і тенденції до розкриття в контексті нових елементів значення, що надає можливість нового етапу семіотичної ґенерації.

Звертаючись до історії Клітемнестри, Х.Д. інкорпорує міф про Клітемнестру в свою розповідь без видимих змін міфологічного матеріалу, використаного Есхілом для написання п'єси «Аґамемнон». З Клітемнестри не знімається ні вина в зраді, ні її причетність до вбивства чоловіка, однак інший контекст як соціальний, так і текстуальний, надає історії Клітемнестри дещо іншого звучання. Акцентування емоційного стану Клітемнестри підкреслює багатоплановість її образу, поліфонічність її особистості. Така трактовка Клітемнестри — наслідок неминучого впливу контексту всієї поеми на значення окремого образу.

В «Аптеці Платона» Деріда визначає переклад як аналіз, який руйнує текст, перетворює його в одноплановий елемент інтерпретуючи його [2, с.99]. Таке руйнування тексту виникає в результаті припинення процесу семіотичної ґенерації і надання окремо взятій інтерпретації статусу пер-

шоджерела. Тільки збереження багатопланової поліфонії тексту може забезпечити його повноцінне семіотичне функціонування. «Єлена в Єґипті» в алегоричній формі підкреслює рунівну дію монологізму на літературний процес.

В поемі Х.Д. кілька героїв намагаються створити власні інтерпретації образу Єлени. По черзі Ахіл, Паріс і Тезей пропонують свої версії Єлени як художнього знаку, який вони проектують на образ Єлени як особистості. Проте, кожен герой намагається встановити монологічну домінантність своєї версії, ігноруючи поліфонічність Єлени як особистості і як тексту. Так Ахіл намагається зберегти образ Єлени Троянської як істинний образ, стерши («задушивши») іншу Єлену, Єлену Єґипетську [8, с. 15—17]. Паріс також намагається обмежити образ Єлени рамками своєї версії [8, с. 142]. Накладаючи ці версії одна на одну і створюючи полілоґ, «Єлена в Єґипті» підкреслює необхідність поліфонії для збереження повноцінності тексту.

Крім поліфонії на тематичному рівні, «Єлена в Єґипті» характеризується структурною поліфонією, яка реалізується за допомогою засобів віднесених Бахтіним до елементів «багатомовності» [1]. За Бахтіним багатомовність виявляється у взаємодії різних контекстуальних аспектів значення слова. Така взаємодія має як стабілізуючий, так і оновлюючий вплив на значення слова. Слово перебуває у постійному процесі взаємодії або діалоґу з контекстами, що його оточують. Таким чином, художній текст переростає у наповнену внутрішнім діалоґізмом поліфонічну структуру. У «Єлені в Єґипті» багатомовність являється засобом організації тексту і виявляється як у гібридизації, так і в різних засобах діалоґізації мови. Поліфонічна організація поеми відтворює взаємодію між традиціями та новими контекстами.

Однією з головних структурних особливостей «Єлени в Єґипті» є подвійна, паралельна прозово-віршова організація тексту. Поема Х.Д. — це діалоґ між коментатором та героями, що триває протягом усього твору. Цей діалоґ характеризується проникненням «чужої» мови в мову того, хто говорить, і створенням особливого типу двоголосся, яке надає творові метазвучання. Це двоголосся відтворює процес функціонування художнього тексту як процес взаємодії поета з традицією, окремо взятого тексту з існуючим літературним дискурсом.

Важливим видається той факт, що Х.Д. написала прозовий коментар, який інтерпретує і в той же час передує тому віршу, до якого він належить, лише коли віршова частина поеми була завершена. Отже, віршова частина виступає як знак здатний породжувати інтерпретацію, якою в поемі являється коментар. Коментар у свою чергу як частина завершеного тексту виконує роль знаку в системі текст-читач, відкриваючи можливість нового етапу в процесі породжування інтерпретацій. Іншими словами, паралельна прозово-віршова структура поеми виступає як метаобраз самої ситуації функціонування художнього тексту в його співвідношенні з традицією.

Злиття двох різних жанрів — прозового та поетичного — в єдину гібридну епопею має подвійний структурний ефект. З одного боку, така паралельна

організація тексту підкреслює діалоґічну сутність самого твору. З іншого боку, оскільки поетичний текст проникає у прозовий текст, паралельна організація тексту вказує на відносність розділу мови на свою і «чужу» і наводить на думку про діалоґічну суть мови в цілому.

Шарлота Мандел аналізує двоголосся такого типу як відображенні в тексті роздвоєного стану свідомості, який зазнає глядач, що дивиться фільм [11, с.37]. Коли глядач дивиться фільм, він перебуває на двох різних рівнях свідомості, точка зору і стан свідомості, які диктує камера, постійно взаємодіють з його власною точкою зору і усвідомленням того, що він лише спостерігач. Глядач постійно ототожнює себе з образами на екрані, дозволяючи камері диктувати той дискурс, у якому він у даний момент функціонує. Одночасно глядач не перестає аналізувати та інтерпретувати образи на екрані і сам хід дискурсу. Глядач перебуває в стані постійного діалоґу з самим собою. Споріднена діалоґічна роздвоєність характеризує психолоґічний стан читача, коли він читає, інтерпретує текст. Саме такий стан відтворює Х.Д. за допомогою гібридизації.

Поліфонія виявляється також у мові дійових осіб. Монолоґічна мова діалоґізується, наповнюється численними поліфонічними відгомінами чужої мови. Єлена безперервно вплітає відгоміни минулого та репліки інших персонажів у своєрідне плетиво своєї мови. Часто статус таких реплік та відгомінів як чужородних зберігається за допомогою лапок та курсиву, однак без зазначення авторства. Як наслідок монолоґ діалоґізується.

will she reject me?
we will hide,

a hooded cloak was thrown over me,
now it is dark upon Leuke;

the same whisper had lured me from Sparta
we will hide among the apple-trees... [8, с.117].

(Див.: Додаток 2).

Крім того, дуже часто маркери чужої мови зникають повністю, зливаючи фрагменти різних дискурсів у єдиний поліфонічний текст. Така організація монолоґів підкреслює неминучість проникнення попередніх текстів у майбутні, неминучість проникнення традиції у творіння сучасності.

Вплітаючи численні запитання у монолоґи Єлени, запитання, звернення як до самої Єлени, так і до потенційних її слухачів, запитання, що часто залишаються без відповіді, Х.Д. створює ефект взаємодії мови Єлени з потенційним дискурсом, який ця мова здатна ґенерувати. За допомогою такого прийому досягається децентралізація монолоґічної єдності мови і їй надається потенційна поліфонічність.

Проникнення діалоґів у монолоґічну мову того, хто говорить, поєднання елементів різних дискурсів у єдине ціле, створює поліфонічний ефект. Чужа мова, проникнувши у мову того, хто говорить, поряд з комунікативним аспектом набуває метааспекту. Таким чином, вона не тільки служить засобом зображення, але й сама стає об'єктом зображення. Використовуючи поліфонію в структурній організації тексту

Х.Д. створює епічну поему, яка досліджує особливості функціонування художнього тексту в літературному процесі. Поліфонія переростає в метакоментар. Метапоема «Єлена в Єгипті» демонструє роль інтерпретації в процесі функціонування художнього тексту і розкриває поліфонічну взаємодію художнього твору з літературною традицією як невід'ємну умову літературного процесу.

ДОДАТОК

Нижче подані україномовні варіанти цитат з твору Х.Д. Їх в жодному разі не можна вважати літературним перекладом. Це лише близькі до тексту переспіви, які мають на меті допомогти тим читачам, хто не володіє англійською мовою, краще зрозуміти про що йде мова в статті.

1. Я рахував удари її стопи
від башти до башти,
чи зійдеться рахунок із вчорашнім?

Чи більшим буде?
це була та гра, в яку я грав,
пророча гра;

якщо вона повернеться, прикривши очі долонею,
та оглядаючи рівнину — так;
якщо вона чекатиме,

як позавчора,
одну лиш мить, відміряну
сердечним ритмом — ні;

на яке питання
шукав я відповідь в розмірених
ударах стоп її

чи в паузі, коли вона завмерла
над укріпленнями у воріт

2. чи відцурається вона мене?
ми сховаємось

Накинутий був плащ мені на плечі,
тепер темно на острові Люке

той самий шепіт виманив мене із Спарти
ми сховаємось серед яблунь ...

1. *Бахтин М.М.* «Из предыстории романного слова» // Литературно-критические статьи. М., 1986.
2. *Derrida J.* Plato's Pharmacy. // Disseminations. Chicago, 1981.
3. *Duplessis R.B.* H.D.: The Career of that Struggle. Brighton, 1986.

4. *Eco U.* The Limits of Interpretation. Bloomington, 1990.
5. *Freibert L.M.* From Semblance to Selfhood: The Evolution of Woman in H.D.'s Neo-Epic *Helen in Egypt.* // Arizona Quarterly, 1980. N 36 (2).
6. *Freidman S.S.* Psyche Reborn: The Emergence of H.D. Bloomington, 1981.
7. *Freidman S.S.* Who buried H.D.? A Poet, Her Critics, and Her Place in «The Literary Tradition.»//College English 1975. N 36 (7).
8. *H.D. [Hilda Doolittle].* Helen in Egypt. New York, 1974.
9. *Hirsh E.A.* Imaginary Images: «H.D.,» Modernism, and the Psychoanalysis of Seeing. // Discontented Discourses: Feminism / Textual Intervention / Psychoanalysis. Champaign-Urbana, 1989.
10. *Kristeva J.* The Novel as Polylogue. // Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. New York, 1980.
11. *Mandel C.* The Redirected Image: Cinematic Dynamics in the Style of H.D. (Hilda Doolittle). // Literature / Film Quarterly. 1983. N 11 (1).
12. *Ostriker A.* A Word Made Flesh: Bible and Revisionist Woman's Poetry. // Religion and Literature. 1991. N 23 (3).

Стаття надійшла до редколегії 18.01.94

Summary

H.D.'s *Helen in Egypt* is a long poem structured as an interpretetive quest for meaning. Made up of the overlays of variant myths generated around the figure of Helen of Troy, H.D.'s poem examines the correlation between tradition and its re-interpretation in the process of reproduction of literary discourse. It is argued that *Helen in Egypt* is a self-reflexive text characterized by several layers of meta-commentary. Its meta-aspect is revealed both on the thematic level and on the structural level by means of various palimpsestic and polyglossic tecniques. The application of these techniques produces the polyphonic text which explores and reflects upon its status as an instant in the continuous process of translation/interpretation of tradition.

Н.Х.Копистянська
Львівський університет

ВІЧНЕ І ТИМЧАСОВЕ. РОЗШИРЕННЯ ПОНЯТТЯ І ОБРАЗУ ЧАСУ В ТВОРАХ XX СТОЛІТТЯ ПРО ЖАННУ Д'АРК

За теоретичну основу дослідження прийнято поділ на:
1. **Час** як форма існування і руху матерії;
2. **Поняття часу** — історична категорія, осмислення часу вченими, філософами, митцями;
3. **Образ часу** — реалізація поняття в мистецтві, форма існування і розвитку представленої матерії, час «створений» наново за законами мистецтва.

Відповідно розрізняємо:
1. **Соціально-історичний час** як форму існування і розвитку суспільства;
2. **Поняття соціально-історичного часу** як усвідомлення та узагальнення розвитку суспільства;
3. **Образ соціально-історичного часу,** суб'єктивне сприйняття і художнє відтворення, моделювання об'єктивних процесів [3].

Зверненням до традиційних сюжетів, історичних персонажів, образів з леґенд, міфів, літературних творів попередників [2] письменники встановлюють зв'язок епох, вічного добра і вічного зла, включають в сучасне досвід віків, і той, з якого люди скористали, і той, з якого вони не вміли і не хотіли скористати [4; 5]. Відкриваються нові можливості для висловлення авторського поняття часу, розуміння вічного і тимчасового і в людині і в суспільстві, розуміння того, в чому життя, а в чому смерть людства, що цінне, а що псевдоцінне. Розширюється образ часу в тексті, підтексті та надтексті твору. Характер цього розсування часових і просторових меж твору залежить від індивідуальності творця і вибраного ним жанру, від притаманного добі, літературному напряму, національній літературі розуміння функцій та можливостей мистецтва.

Я постараюсь це показати, звернувшись до п'єс Б.Шоу «Свята Йоанна» (1923), Б.Брехта «Свята Йоанна з бойні» (1932), Б.Брехта і Л.Фейхтванґера «Сни Сімони Машар» (1943), Ж.Ануя «Жайворонок» (1953), а для прове-

© *Копистянська Н.Х., 1993*

дення порівнянь — до творів: Ф.Шіллера (за його визначенням романтичної траґедії) «Орлеанська діва» (1801), Вольтера сатиричної поеми «Орлеанська діва» (1730—1762), історичного роману М.Твена «Особисті спогади про Жанну д'Арк сьєра Луї де Конта, її пажа і секретаря» (1893—1895).

До образу французької героїні в різний час зверталось багато письменників з найрізніших країн. Крім названих, можна ще згадати В.Шекспіра, О.Пушкіна [7], Ж.Санд, А.Франса, Ш.Пеґі, Ж.Дельтея, К.Вермореля [8], Лесю Українку, А.Зеґерс. Звертались до нього живописці, композитори, зокрема П.Чайковький, кіномитці. Саме цей образ, цей сюжет став загальнолюдським, давав можливість показати і велич і ницість предків і сучасників, зіставляти епохи по їх відношенню до ідеалу і по самій суті ідеалу. Ставлення до святинь, до людей, що пожертвовали собою задля блага співвітчизників, окреслює моральний культурний рівень народу, вказує на те, що цінували предки, або, навпаки, що вони не оцінили і загубили, тому що не доросли до його розуміння. Тут ясно виступає, як від переоцінки минулого залежить ставлення до сучасного та майбутнього і, зворотньо, від сучасного залежить оцінка минулого.

В образі Жанни д'Арк мабуть найбільше приваблював контраст внутрішнього психолоґічного часу героїні і соціально-історичного часу, можливість поставити питання: за віки, які пройшли від спалення Жанни в 1431 р., цей контраст зменшився, людство стало мудрішим, справедливішим, чистішим, чи навпаки? У всіх творах, крім траґедії Шіллера, Жанну на спалення прирікає не тільки зовнішній ворог, але й співвітчизники, ті, заради кого вона чинить подвиги. І це відповідає історичній правді.

Марк Твен пише: «Вона і її вік протилежні одне одному як день і ніч. Вона була правдива тоді, коли брехня не сходила в людей з вуст; вона була чесна, коли поняття чесності було втрачене; вона додержувала свою обіцянку тоді, коли цього не чекали від нікого; вона присвятила свій багатий розум великим покликанням і великій меті, в той час, коли інші великі уми розтрачували себе на створення вишуканих дрібничок або ж на задоволення особистого шанолюбства; вона була скромна та делікатна серед загального безстидства і неввічливості; вона була повною співчуття, коли навколо царювала безмежна жорстокість; вона була стійка там, де стійкість була невідомою, і дорожила честю, коли честь була позабута; вона була непохитна у власній вірі, як скеля, тоді, коли люди ні уві що не вірили і над усім глузували; вона була вірна, коли навколо панувала зрада; вона дотримувалась гідності в епоху підлого плазування; вона була самовіддано мужня, коли її співвітчизники втратили мужність та надію; вона була незаплямовано чиста душею і тілом, коли суспільство, навіть у верхах, було розбещене аж до самих кісток [6, с.10]. М.Твен зіставив те, що в образному відтворенні знаходимо у всіх творах про Жанну д'Арк.

Два сучасника, зробивши головною одну частину цього контрасту (Шіллер — Жанну, Вольтер — суспільство її часу), пишуть протилежні за пафосом (героїчним і бурлескно-сатиричним) твори. В пафосі відбиваються соціально-історичний час XVIII віку, авторський час та авторська індивідуальність, а також національні риси. Для Шіллера головне — підняти

героїчний дух свого народу на історичному прикладі, для Вольтера — викрити зло, висміяти недоліки і пороки феодальної Франції.

За Жанною як історичним персонажем закріплений хронотоп (середньовічна Франція) і він зберігається у всіх творах, написаних в історичних жанрових різновидах. Кожний письменник його розширює, чи за рахунок нових відомостей і фактів, чи інтерпретацією їх, і звужує, роблячи свій відбір матеріалу. Але у всіх них крім часу дії, часу тексту, є ще час підтексту, відповідь на питання, чому письменник XVIII, XIX, XX ст. звертається до історичної давнини і саме до образу Жанни д'Арк.

Драми Шоу, Брехта, Ануя — не історичні, а концептуальні твори, які тяжіють до притчі з її міфічним і подвійним, чи часом потрійним соціально-історичним часом. В розкриття концепції «людина — історія», «герой і можновладці», «герой і народ» включається все, що в свідомості людей традиційно пов'язувалось з образом Жанни та її траґедією. Основний час в їх творах не побутовий, а екстремальний (в жанрі роману М.Твен мав змогу дати контрастно один і другий), бо письменників приваблює ситуація випробування, перевірки окремої людини, суспільної системи, людства в цілому. Ставиться питання, що залишається від епохи до епохи і позитивного і неґативного, на чому і на кому тримається світ, хто і задля чого старається знищити в людині людське і героїчне і чому це не вдається. Таким чином є можливість поставити загальнолюдські, ґлобальні проблеми і одночасно розкрити їх в конкретно-історичних обставинах.

Пафос роману Твена, драми Шоу, п'єси-притчі Ануя в показі величі і траґедії вільної людини в невільному світі. Внутрішньо Жанна незалежна, підпорядкована лише своєму розумінню добра. І тоді, коли її прославляють, возвеличують, пропонують усякі нагороди, і тоді, коли з неї знущаються, обвинувачують і засуджують на страшну смерть, вона залишається сама собою, простою, щирою, кмітливою, співчутливою до чужого горя дівчиною, яка щиро сміється, гірко плаче, влучно судить, рішуче діє. Саме ця внутрішня незалежність і свобода особливо ненависна можновладцям. В п'єсі Шоу Кошон обурюється тим, що Жанна не признає церкву як посередника між собою і Богом, а Варвік, що так само вона не визнає феодальну аристократію, а тільки короля. І підсумовуючи, Варвік каже: «Це протест однієї душі проти втручання священика чи сеньйора в її особисті стосунки з Богом. Якщо треба було б знайти ім'я для цієї єресі, то я б назвав її протестанством» [9, с. 550].

Універсальність проблематики, конфлікту, образу дає можливість читачеві, спираючись на власний життєвий і літературний досвід, розширювати час надтексту твору і на свою епоху, вставляючи порушені питання в конкретно-історичні рамки вже свого часу.

Відомі каркас сюжету, кінцівка (загибель Жанни) дозволяють зосередити увагу на авторській трактовці теми, розставленні акцентів, на виборі епізодів, на тому, які з них даються детально, а які контурно чи пропускаються, в чому своєрідність ритму.

Напр., у Твена, Шоу лише згадується королева-мати, а Шіллер вводить її як персонажа і всім її діям проти сина дає політичну та психологічну

мотивацію. В творі М.Твена, в якому оповідь ведеться від імені пажа Жанни Луї де Конта, докладно описуються всі періоди її життя, починаючи з дитинства, всі походи і всі перешкоди, які чинили Жанні, її прагненню звільнити Батьківщину від ворога: підлість і зрада народних інтересів феодалами, боягузтво, нерішучість короля, раболіпство військових начальників. А ось про коронацію Карла сказано, що вона відбулася так, як належало їй відбутися і виділено лише один момент: Карл простягнув руку за короною і завагався, ніби злякався, зустрівся очима з Жанною і рішуче взяв корону.

У Шоу подіям у Реймському соборі відводиться менш ніж половина часу сцени суду, і дія відбувається вже після коронації. А в творі Ануя про коронацію «забули» і тому не можуть зіграти останню сцену страти, через що п'єса отримує оптимістичне закінчення. Зате суд у всіх цих творах зображений з усіма подробицями.

Важливим є початок і кінець творів про Жанну д'Арк. Шоу у властивій йому манері не розкриває відразу всю серйозність поставленої проблеми, хоче розвеселити, заінтригувати глядача. Його п'єса починається з комічної розмови капітана Роберта де Бодрикура з економом, який відповідає, що кури перестали нести яйця, тому що капітан не дозволяє Жанні викласти йому своє прохання. Знаменно, що ні Шоу, ні Ануй не закінчують свої твори смертю Жанни, націлюючи нас на своє розуміння вічного.

У новітній літературі письменники не почувають себе зв'язаними наслідуванням реального часу і його плину в одному напрямку: від народження до смерті, невідворотністю часових моментів. Основну частину п'єси «Свята Йоанна» Шоу будує в хронологічній послідовності з датуванням картин і вказанням місця дії: 1-а — 1429 р., замок Вокулер, 2-а — 8 березня 1429 р., Шинон в Турені; 3-я — 29 травня 1429 р., Орлеан; 4-а — тоді ж в англійському таборі; 5-а — Реймський собор; 6-а — 30 травня 1431 р., Руан, суд, в ретроспекції — ув'язнення, допити. Тут немає інверсії, зберігається правдоподібність, вірність історичним фактам, які автор сумлінно вивчав. Датований і Епілог — ніч у червні 1456р., після реабілітації Жанни на новому процесі. Однак тут є стягнення минулого, сучасного, майбутнього, часу дії та авторського часу. В опочивальні Карла сходяться всі персонажі попередньої дії, більшість з яких вже не живе, і їх устами дається переоцінка всього, що сталося 25 років тому. В характерній для Шоу парадоксальній манері все зображене в шести картинах по-новому осмислюється.

Ладвеню характеризує обидва суди: перший — як суд, на якому все відбувалося згідно з законами, а він виніс незаконне рішення, і другий, на якому панувало беззаконня, але своїм рішенням він виправив велику несправедливість. Однак Шоу тут же вносить корективи реплікою Карла, який признається: йому байдужа Жанна, а реабілітація була потрібна лише для припинення розмов про те, що корону йому дала єретичка. Тим Шоу відтверезує, зберігає іронічний підтекст, не дозволяє вважати зло виправленим. Це посилюється словами Карла: «коли б навіть ви могли повернути їй життя, то через півроку її б знову спалили, хоч зараз і б'ють перед нею поклони» [9, с.592]. Знаменні слова Жанни про суддів: «Вони судили чесно. Дурнями, звичайно, були. Отакі чесні дурні завжди спалюють тих,

хто мудріший. Однак ці не були гіршими від інших» [9, с.594]. Слова Жанни як завжди дуже влучні та лаконічні. Однак у цій сцені кожна репліка всіх персонажів значима. Слова анґлійського солдата, якого раз у рік відпускають з пекла за те, що коли спалювали Жанну і вона просила дати їй хрест, він подав їй дві палочки зв'язані нахрест: «П'ятнадцять років солдатчини на війні з французами. Після цього пекло — одна приємність» [9, с.598]. Фраза Стоґемберґа, який добивався спалення Жанни, а потім, коли побачив страту її, став напівбожевільним, бо теоретично міркувати — одне, а бачити власними очима це здійсненим — інше. І думка з цього приводу Кошона: «Невже в кожне сторіччя новий Христос повинен вмирати в муках, щоб врятувати тих, у кого нема уяви?» [9, с.599]. І відповідь на це Жанни: «Ну, якщо я врятувала від його жорстокості всіх тих, з ким він був би жорстоким, якби не був жорстоким зі мною, то, мабуть, я вмерла недаремно» [9, с.599]. Слова Варвіка, який раніше назвав розправу з Жанною політичною необхідністю: «Справа, бачите, в тому, що ця сама політична необхідність часом виявляється політичною помилкою; і з вами в нас вийшов жахливий прорахунок, бо ваш дух переміг нас, не дивлячись на всі наші вогнища» [9, с.660].

У цій сцені не тільки минуле поєднується з сучасним, але включається й майбутнє. Найбільшою несподіванкою є поява судового службовця з 1920 року. Він читає рішення Ватикану про проголошення Жанни блаженною і преподобною. Віднині вона — Свята Йоанна. Устами Дюнуа Шоу з властивою йому іронією інтерпретує це: «Півгодини потрібно було, мила моя свята, щоб спалити тебе, і чотири сторіччя, щоб зрозуміти ким ти була насправді» [9, с.601]. Зіставлення офіційного визнання і визнання народного, протиставлення тимчасового вічному є в дальших словах Дюнуа: «...душа твоя ніколи не була зломлена. А ти — це душа Франції» [9, с.602].

Хронотоп тексту п'єси «Свята Йоанна» — Франція XV ст., а хронотоп сучасності (Анґлія, Шотландія 20-х рр. XX ст.), заради якої написаний твір «читається» в підтексті. У Б.Брехта «Свята Йоанна з бойні» навпаки: дія відбувається в Чікаго в 1931 р., а хронотоп Жанни д'Арк, як модель, ідеал, зразок поведінки і як повторення траґедії впливає на цю дію з підтексту. В «Сни Сімони Машар» зіставлення хронотопів є в самому тексті. Мала Сімона, служниця в ресторані багача Супо, захопилася книжкою про Жанну д'Арк, має видіння, в яких сама стає Жанною і прагне врятувати Францію від фашистських окупантів. Дія відбувається в двох площинах: реальності Франції 1939 р. і видінь Сімони.

В концептуальних п'єсах постійно поруч з конкретним соціально-історичним часом присутній час вічності. Жанна трактується як втілення вселюдського вільнолюбства, патріотичного пориву і самозречення, високої духовності, символом якої є «голоси», які вона чує, яким підпорядковує свої дії. На щастя людям, а собі на нещастя подібний тип людини появляється в різні епохи, людини, що відчуває відповідальність за всю країну, за все людство і наділена внутрішньою силою, здатністю протистояти злу, але гине в сутичці з ним, зраджена тими, благо яких вона поставила вище власного. Тому ставиться питання: що притаманне людству? Велич духа? Рабство духа?

Брехт крім того встановлює тісну взаємозалежність моралі та вічного від соціальних умов сучасності, ставить питання: благородство, мужність, вірність, людська гордість, патріотизм, робітнича солідарність витримують випробування злиднями, голодом, безробіттям? В «Святій Йоанні з бойні» вдова робітника Лаккернідла, який потрапив в м'ясорубку на заводі, приймає подачку — 20 безплатних обідів — за відмову від дальших розшуків чоловіка, встановлення правди про обставини його загибелі. Робітник намовляє Йоанну стати на те робоче місце, де йому відірвало палець, бо йому за це обіцяли знову прийняти на роботу. В «Сни Сімони Машар» всі відвертаються від дівчинки, яку любили і жаліли, дозволяють з нею розправитись, коли на вагу поставлене їх майно (Супо), їх становище (мер Шаве), їх заробіток (Моріс, Робер, Жорж).

Для Брехта головним є соціально-історичний час. В обох п'єсах Брехт ніби починає з останнього запитання героїні Шоу, чи треба їй воскреснути, яке перелякало всіх, хто щойно, здавалось би, так щиро розкаювався, прославляв її, ставав перед нею на коліна, і останнього зойку душі Жанни: «О Боже, ти створив цю прекрасну землю, але коли ж вона стане достойною прийняти своїх святих? Як довго ще, Господи, як довго?». Шоу підвів до думки: найбільша траґедія у тому, що люди не хочуть стати кращими, їм потрібні святі як предмет поклоніння і виконавці їх молитовних прохань, але вони не прагнуть до святості власної душі. Таких, як Жанна, використовують двічі: за життя і після смерті, роблячи з них преподобних і прикриваючи ними свої ниці дії і корисливі цілі. Саме це розкрив Брехт, звернувшись до зображення махінацій м'ясних магнатів в Чікаго, зради інтересів народу французькими багачами.

Не тільки Жанна, але й кожний учасник середньовічної траґедії має в творах Брехта свого двійника. Найясніше це виступає в п'єсі «Сни Сімони Машар»: мер Філіп Шаве — він же король Карл VII, капітан Оноре Фетен — герцог бургундський, власник готелю Анрі Супо — Конетабль, його мати — королева, шофери — зброєносці. Подвоєнням часу кожного персонажу створюється два рівня соціально-історичного часу і порівнюється їх. Дається ніби новий виток в історичній спіралі розвитку людства, але такий, який знаходиться не вище попереднього, а нижче. Ті ж самі пристрасті: боротьба за владу, гроші, та ж в панівних верствах відсутність порядності, патріотизму, гуманності, те ж боягузство, лицемірство, тупість, продажність і верхів і низів, але все це і образ та діяльність самої нової Жанни — в більш заземленому, пошлому варіанті. Брехт широко використовує натуралістичні образи бойні, м'ясного комбінату, бурлескне переосмислення традиційних ситуацій, полеміку з використанням образу Жанни в попередній період, пародію. Зокрема, С.Третьяков, який 1933 р. переклав п'єсу «Свята Йоанна з бойні» російською мовою, вважав, що цей твір — пародія на «Орлеанську діву» Шіллера.

В Ануя своє поєднання часів. Його п'єса «Жайворонок» звучала дуже актуально в період, коли французи, звільнившись від німецької окупації, прагнули за нових умов зберегти суверенітет, зокрема, не піддатись американській військовій експансії. В підтексті твору присутній хронотоп сучасності — 50-ті роки XX ст. Однак не тільки в тексті, але й в підтексті

цього твору головним залишається притчевий час — розуміння вічного, загальний план взаємовідношення індивідуума та суспільства. Ануй не приховує того, що Середньовіччя, як час дії тексту — тільки куліси. Він користується брехтівським ефектом очуження, будує свою п'єсу як виставу, в якій відтворюються головні моменти з життя Жанни д'Арк. Звідси «найпростіші декорації», в костюмах лише натяк на Середньовіччя (про що читаємо в ремарках), усучаснення термінології, подача епізоду з виходом у майбутнє, відверта театральність, стягнення часів у тексті, постійне руйнування ілюзії відтворення реального життя і нагадування про те, що це не історична п'єса, а «гра» на задану тему, своєрідний експеримент, філософське, психологічне дослідження.

Квінтесенція твору Ануя в діалозі-сутичці між Жанною і інквізитором, в незвично довгому для творів XX віку монолозі інквізитора, який виходить за рамки конкретної ситуації, стосується вічного і вселюдського. Інквізитор признає своє безсилля перед незломленою тортурами, приниженням, знущанням людиною, що піднімає очі до свого, нічим не переможеного образу самої себе, свого єдиного бога. «Від зробленого мною ніколи не відречусь!» Чуєте ці слова, які вони повторюють на вогнищах, на ешафотах, в камерах тортур кожний раз, коли нам вдається схопити одного з них? Слова, які вони будуть повторювати ще віки і віки з тим же безстидством, бо ніколи не закінчиться полювання за людиною... Якими б могутніми ми не стали з часом, і в якій би формі ця могутність не виявлялась, як би не тиснула ідея усім своїм тягарем на людей, якою б жорстокою, чіткою і рафінованою не була її організація та поліція, завжди залишатиметься полювання за людиною, за людиною, яка вислизає з наших тенет, яку ми нарешті спіймаємо, яку вб'ємо і яка ще раз принизить ідею, що досягнула висот могутності, принизить просто тим, що скаже «ні» і не потупить очей» [1, с.216].

І коли Кошон каже, що людина — втілення гріховності, блуду, безсилля, Жанна відповідає: «Правильно, але також і сили, відваги, і світла».

Мабуть не випадково, Ануй саме в цьому творі вперше в своїй творчості замість абстрактного заперечення компромісів образами героїнь дав зразок високої духовності і одночас громадянської позиції.

Головним у всіх концептуальних п'єсах, в яких виступає Жанна д'Арк, є цей спір про людину, її призначення, її героїчну і трагічну боротьбу за свободу дії і духа, за природне, вічне, спір про людство, здатне на велич і на ницість.

1. *Ануй Ж.* Пьесы. М., 1969, т.2.
2. *Волков А.Р.* К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973. — С.303-314.
3. *Копистянська Н.Х.* Аспекти вивчення часу в літературознавстві //Радянське літературознавство. Київ, 1988, N6. — С.11-19.
4. *Нямцу А.Е.* Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века. К., 1988.

5. *Нямцу А.Е.* Миф и леґенда в мировой литературе. Черновцы, ЧГУ, 1992.
6. *Твен М.* Личные воспоминания о Жанне д'Арк сьера Луи де Конта ее пажа и секретаря. Собр.Соч. т.8. М.,1964. — С.5-398.
7. *Червинская О.В.* Рекомендации к изучению традиционных сюжетов и образов мировой литературы (Восприятие образа Жанны д'Арк русской литературой). Черновцы, ЧГУ, 1983.
8. *Червінська О.В.* Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті //Поетика. К., 1992. — С.151-166.
9. *Шоу Б.* Пьесы. М., 1960.

Стаття надійшла до редколегії 12.07.93.

Summary

Referring to the image of Jeanne d'Arc, authors of conceptual plays / B.Shaw, B.Breght, J.Annoui / and M.Twain in his novels raise universal human problems and at the same time present them as the opposition of two socio-historical times. Discussion about man, his historical, heroic and tragic struggle for freedom of action and spirit, for what is natural and eternal, discussion about humanity capable of both grandeur and meanness is central in the works in question.

Н.Р.Колесніченко-Братунь
Львівське відділення Інституту літератури АН України

ДО ПИТАННЯ РЕЦЕПЦІЇ ОБРАЗУ МАЗЕПИ В ЧЕСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (ДРАМА Й.В.ФРІЧА «ІВАН МАЗЕПА»)

У травні 1862 р. Марко Вовчок писала в листі до свого чоловіка з Парижу: «...тут до мене прийшов чех Фріч, поет і чоловік такий, що його не описувати на папері, а бачити всякому дай Боже. Живе у 7-му етажі з жінкою і з хлопчиком пикатеньким, над усе в світі кохає свою Чехію, а з нею разом усяке добро. Був він приговорений до смерти, сидів у темниці, а визволившися, мусить тутоньки жити, а у Чехію йому шляху нема» [3, с.276].

Саме любов до Батьківщини визначила коло громадських, мистецьких інтересів Йозефа Вацлава Фріча — поета, драматурга, автора чотиритомних художніх мемуарів, публіциста. У поетичній збірці «Пісні з веж» він виголосив своє життєве кредо: «Служу!» Його самовідданість справі визвольної боротьби не тільки чехів, а й поляків, сербів (Фріч був безпосереднім учасником їхніх повстань) вражала сучасників. Фанатиком гарячою головою називали його. Роки ув'язнення, понад 20 років вимушеної еміграції — Лондон, Париж, Загреб, Берлін, Петербург — не змогли зломити цю «занадто незалежну, занадто горду» людину.

Літературна діяльність Йозефа Вацлава Фріча мала чітке тематичне спрямування. І в його поетичних збірках «Вибрані поезії», «Пісні з веж», і в драматичних творах провідною є боротьба за національну самобутність народу, його незалежність, за свободу людського духу.

В історії становлення чеської літератури другої половини XIX ст. Фріч посідає помітне місце як один із найактивніших організаторів літературного життя. 1855 р. за його редакцією побачив світ поетичний альманах «Лада Ніола». Символічною назвою — ім'я литовської богині, що принесе смерть ворогам і свободу народам, — підкреслювалося політичне спрямування альманаху. Тому невипадково його подальші випуски були заборонені. Задум «Лади Ніоли» знайшов своє втілення у новому виданні — «Май».

© Колесніченко-Братунь Н.Р., 1993

Разом із Нерудою, Галеком Фріч брав активну участь у його упорядкуванні та виданні. «Май» став гучним рупором ідеї незалежності Чехії. Він згуртував навколо себе національно свідому, творчу молодь.

«...Над усе у світі кохає свою Чехію», — писала Марко Вовчок. Через любов до свого народу йшов Йозеф Вацлав Фріч не лише до розуміння, а й до сприяння визвольній боротьбі поляків, угорців, сербів, українців. У збірці «Й.В.Фріч і демократичні тенденції в чеській політиці та культурі» [7] знаходимо низку статей, присвячених вивченню Фрічевої концепції національного питання. На жаль, українська тема тут не випадково вилучена. А їй письменник присвятив не тільки свою чеськомовну публіцистику: «Про слов'янський схід» (1862), «Асиміляція малоросійського народу» (1863), «Хай живе Україна» (1868), а й статтю у французькому періодичному виданні «Opinion Nationale» [10].

Українська тематика посідає помітне місце і в художній спадщині письменника. У 50-х роках, пишучи свою драматичну версію «Тараса Бульби», прем'єра якої відбулась у Празі 1857 р. (автор, переслідуваний поліцією, змушений був підписатися псевдонімом Й.С.Гинек), Фріч не шкодував барвистості, контрасту, емоційності у відтворенні екзотичного степового краю, красивих та мужніх людей. У його творчості ми знаходимо рідкісне поєднання романтичного (драма «Тарас Бульба») і реалістичного (драма «Іван Мазепа») висвітлення теми козацтва.

Об'єктом особливої уваги письменника стала постать гетьмана Івана Мазепи. До неї він звертався у публіцистиці («Асиміляція малоросійського народу»), баладі «Пісня Мазепи» (1862). Вперше твір був надрукований під назвою «Дніпро» у збірці «Вибрані поезії» в Женеві 1861 р. В альманасі «Май» (1862, N 4) балада має назву «Пісня Мазепи». Уже в 50-х роках, згадував у своїх «Спогадах» Фріч, він почав збирати і вивчати матеріали до «Івана Мазепи». У Лондоні 1859 р. Фріч написав декілька сцен. Основна робота над драмою припадає на серпень-жовтень 1863 р., коли Фріч проживав з родиною у Парижі. До появи «Івана Мазепи» окремою книгою (Прага, 1865), читач мав змогу ознайомитися з останнім монологом Мазепи в «Rodinne kronice» (1864) і першою сценою другої дії в «Obrazech života» (1864).

Чому ж образ «проклятого» гетьмана так захопив уяву Фріча? З ним письменник був знайомий із творів Дж.-Ґ.Байрона, В.Гюґо, О.Пушкіна, Ю.Словацького [2]. Знав він, як трактують цю постать деякі російські письменники, зокрема Т.В.Булґарін. «Вигаданий ними Мазепа здійснював щоденно всі сім гріхів», — писав Фріч у післямові до драми «Іван Мазепа». І уточнював: «Правда, що свої власні обставини привчили й нас до подібного насильства над історією ... [5, с.196].

Письменник був знайомий із працею М.Костомарова «Мазепа» та «Історією Малої Росії» Д.Бантиш-Каменського, цікавився й українським фольклором, зокрема, народними піснями про козака Палія. Можна припустити, що в розмовах з Марком Вовчком Й.В.Фріч теж звертався до питань історії національно-визвольної боротьби українського народу (хронологічно зустрічі письменників збігаються із часом написання драми).

Статті Фріча, його «Спогади» свідчать про добру обізнаність із німецькомовною та польськомовною літературами Галичини. Можливо, твори К.Б.Запа, Й.Б.Залеського про українське життя розбудили в нього інтерес до сусіднього слов'янського народу.

І все ж було щось глибше, суб'єктивно й об'єктивно зумовлене, що спричинило інтерес письменника до подій української давнини. Л.Білецький називав це щось «х»: «Те, що поет хоче створити чи виявити в остаточній своїй формі, що не є ясно визначене в його творчій уяві і перебуває в стані невідомого х , до виявлення якого стремлять всі творчі сили поета як внутрішньо чисто психологічного характеру, так і зовнішнього: цей х ховає в собі, з одного боку, найдорожчі, найінтимніші ідеї світогляду автора як об'єктивний стимул його світогляду і його духа взагалі і як суб'єктивні рефлексії, що найбільше хвилюють його душу, себто ховає інтелектуальні стремління авторського духа та ліричні хвилювання його внутрішніх безпосередніх настроїв та певних переживань» [1, с.118].

Для Чехії 50-60-і роки XIX ст. стали періодом важкого вичікування: цензурні утиски, переслідування неблагонадійних, понімечення населення. Драматизм українських визвольних змагань був співзвучним із боротьбою чеських будителів за національну та державну самовизначеність Чехії, котра входила тоді до складу Австро-Угорської імперії.

До проблем: лідер-маси, політика-мораль, тактика визвольних змагань письменник не раз звертався у своїй публіцистиці. У післямові до першого, і, на жаль, єдиного видання «Івана Мазепи» (Прага, 1865) Фріч уточнив, що до цієї теми він прийшов від публіцистики (стаття «Асиміляція малоросійського народу» — спроба короткого огляду історичних процесів України, які вели до повної втрати незалежності). Поразку під Полтавою — «страшну катастрофу народну» письменник порівнював з траґедіями Косового поля, Білої гори.

У листі до Ружени Покорної від 21 листопада 1887 р. Фріч писав: «Не бажай добра людству тільки задля своєї втіхи, зрозумій, що воно вимагає від тебе чину», «був би ти поганим воїном, якщо б добровільно йдучи в бій, не був би готовим до тяжких та болючих ран» [8] — розчарування, зради, втрати, самозречення. Усе це Фріч міг знайти в історії життя українського гетьмана. Вона давала йому змогу конкретизувати свої роздуми над проблемами моралі й політики, розуму й почуттів, розважливості й фанатизму.

«Задумайся, що є суперечливого в тобі: філософ, холодний розсудливий політик і запальний поет», — [8] — писав про себе Фріч. Драма «Іван Мазепа» стала для нього своєрідною спробою зіставлення цих двох «я». На це вказує й історія написання твору. Спочатку автор обрав провідною темою кохання (Мазепа — Мотря). Але чим далі просувалася його праця над твором (із листів до брата дізнаємося, якою нелегкою вона була для письменника), тим чіткіше вимальовувалися жанрові особливості соціально-історичної драми.

Понад чотири десятки персонажів задіяні в драмі. П'ять дій, більше 200 сторінок друкованого тексту. І все ж у значних масштабах художнього полотна не губиться той, кого автор прагне зробити зрозумілішим не тільки для глядачів, а й для самого себе. Зосередження Фріча на образі Мазепи є своєрідною спробою осмислити, чи радше відчути психологію політика-професіонала, мотивованість його вчинків, рішень.

Психологічний феномен політика Фріч вбачає у наявності в ньому не тільки першого ступеню реалізації індивідуума, коли йому притаманна особистісна мотивованість дій. Письменник простежив у Мазепі й другий ступінь — раціональну підвладність цієї мотивованості категоріям добра, інтересам колективу, народу. З особливим трагізмом Фріч розкрив його в кульмінаційній сцені твору — самогубстві Гетьмана, коли вмираючий герой просить короля Карла віддати його мертве тіло ворогам як відкуп за звільнених з ув'язнення побратимів. Перед читачами людина титанічної стійкості та сили. «Умру як напівбог, який отримав вирок долі... із усміхом умру...!» [5, с.188]. Ці слова гордого гетьмана ще раз підкреслюють винятковість особи — лідера, провідника.

Пишучи «Івана Мазепу» далеко від рідного краю, письменник боляче переживав свою відчуженість від нього. Еміграція порушувала психологічну збалансованість Фріча. У підсвідомості існували як об'єктивна сутність символи втраченої батьківщини. Можливо, все це й дало поштовх до пробудження мистецької уяви, і, як наслідок, художньої реконструкції історично-реального образу. Причому відбувається його перехід у площину асоціативних, узагальнених образів-символів, бо саме символом народу без держави, чи то чеського, чи українського, виступає у творі Іван Мазепа. «...З тобою, отче, бідну матір, свою рідну Україну, в одну труну кладемо», — так звучить розв'язка основного конфлікту драми. У праці «Про слов'янський схід» Фріч-дослідник чітко формулює думку: «Мазепа був останнім, хто зробив сміливу, але невдалу спробу відвоювання самостійної державності для народу, якого з двох боків притискали захланні сусіди...» [6, с.250].

Цікавить Фріча й типологія особистості політика. Так, якщо в образі Мазепи відтворений тип політика — будівничого держави, то в образі Палія — агітатора, який захоплює маси ідеєю абсурдного бунтарства. Зіткнення цих двох типів політиків стає зіткненням закону й анархії, а пізніше — зради й помсти. Трагізм протиставлення підсилюється спільністю мети — визволення народу. Розходження у відповіді: чи можливі компроміси в політиці, — спричинює загибель одного з героїв. Автор залишає відкритим питання моралі в політиці. Саме у конфлікті Палій — Мазепа найбільш помітною стає деромантизація образу гетьмана. Як справжній учень Н.Макіавеллі Мазепа жертвує Палієм заради вищих інтересів політики — приєднання українських земель, що були під Польщею. Проблему закону та анархії Фріч схильний розв'язати на користь першого, хоча це в чомусь й суперечило його переконанням прихильника бакунінівських ідей.

Взірцем для Фріча, як він сам стверджував, була шекспірівська драма. Чи не звідси й спроба створення свого Генріха V (як пам'ятаємо, взірця мудрого правителя у У.Шекспіра) — державотворця, сильної особистості,

інтелектуала. Саме він, хитрий, часом підступний, незрозумілий не тільки для ворогів, а й для друзів, вирішує долі людей. Тому решті персонажів автор відводить роль шахових фіґур, завданням яких є сприяти чи перешкоджати королю в його боротьбі.

Винятком є постаті Войнаровського та Орлика. У праці «Асиміляція малоросійського народу» Фріч називав їх «спадкоємцями сміливої думки Мазепи — підвести малоросійський народ з колін» [6, с.416].

Тип політика-теоретика втілений в образі Орлика. Його монологи багаті на наукову лексику, це своєрідні роздуми над тактикою та стратеґією боротьби. Саме з ним радився Мазепа, йдучи на переговори зі шведським королем, йому довіряв таємниці політичних інтриґ. Своєрідним хронометром настроїв народу є Войнаровський. Він стає важливою ланкою у зв'язку Мазепа — народ. Через нього довідуємося про настрої мас: «:..Між простим людом йдуть чутки» [5, с.25]. Переодягнутий бандуристом, Войнаровський, подорожуючи, збирає для гетьмана інформацію про дислокацію військ, готовність козаків до бою.

«Театр повинен виховувати в народі повагу до особистості» [8], — писав Фріч у статті «Про театр» (1845). Прем'єра п'єси відбулася в Празі в серпні 1874 р. на сцені літнього театру. Керуючись цією думкою, письменник відтворив історію народу як історію, котру творять особистості. Мабуть, тому тільки в останній сцені першої дії автор уводить хор — збірний образ мас. Народ молить Сонце волі зійти, нічну темінь розвіятись. Але чи зійде сонце, «коли ніхто про нас не подбає, ані гетьман, ані бог. Ой, чи відійде наша біда?» [5, с.53]. І гетьман почув моління народу: «Візьміться всі за руки, то поможу вам», — співає хор. Але не всі залишилися вірними клятві: «Для свободи України руки подамо» [5, с.54]. І втомлений боротьбою, принижений поразкою, пригнічений зрадою гетьман з гіркою іронією передає своє останнє вітання «тому народу в Україні, що царя хвалить і Мазепу кляне» [5, с.194].

У рецензії на сценічне відтворення драми Фріча «Іван Мазепа» [5] Неруда писав про «притаманне Фрічевому «Мазепі» багатство поетичної краси» [9, с.2]. Фріч звертався до українського фольклору: дум, леґенд (наприклад, дума про Палія, про гетьмана). У текст вмонтована і леґенда про юного красеня Мазепу, якого ревнивий муж прив'язав до коня і відпустив у степ широкий (згадаймо поему Дж.-Ґ.Байрона «Мазепа», де описаний цей же епізод).

Ремарки в драмі зустрічаються рідко. Це передусім інформації про появу на сцені нових персонажів. Описи інтер'єрів, вказівки щодо зовнішнього вигляду героїв відсутні. Усе це драматурґ залишив на розсуд режисера, художника. На жаль, як довідуємося з рецензії, бажаного успіху прем'єра не мала. Неруда звернув увагу на невдалі режисерські скорочення тексту, що спричинили розрив логічних зв'язків між епізодами. І все ж вперше чеською мовою прозвучала художня розповідь про Івана Мазепу, в якій гетьман змальовувався як визначна історична постать. Не романтична леґенда, а спроба об'єктивного прочитання сторінок української історії — таким нетрадиційним шляхом підійшов до теми Й.В.Фріч.

1. *Білецький Л.* Основи української літературно-наукової критики // Праці історико-філологічного товариства в Празі. Прага, 1926.
2. *Волков А.* Іван Мазепа — традиційний образ літератур європейського регіону // Слов'янські літератури. К., 1993.
3. *Дорошкевич О.* Твори Марка Вовчка. К., 1926. Т.4.
4. *Frič J.V.* At zije Ukrajina! // Česti radikalni demokrate. Praha, 1953.
5. *Frič J.V.* Ivan Mazepa. Praha, 1865.
6. *Frič J.V.* Politicke clanky z lat 1847-1864. Praha, 1956.
7. *Frič J.V.* a demokraticke proudy v česke politice a kulture. Praha, 1956.
8. *Literarni archiv na Strahove.*
9. *Neruda J.* Referat o premiere Fričova Mazepy // Narodni listy. 1874, 4 VIII.
10. *Opinion Nationale.* 1867, 14 VII.

Стаття надійшла до редколегії 10.11.93

Summary

Josef Vaclav Frič is the famous Czech writer and journalist of the 19th century. The Ukrainian theme is the main theme in his poetry, in dramatic works and articles. His tragedy «Ivan Mazepa» is the objective history of the Ukrainian war of Liberation; Frič's Mazepa is one of the first realistic images of hetman in literature.

Б.П.Иванюк
Институт литературы им.Т.Г.Шевченко АН Украины

СЛОВО И СЮЖЕТ В «ДОН КИХОТЕ» СЕРВАНТЕСА И «ИДИОТЕ» Ф.ДОСТОЕВСКОГО: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ РОМАНОВ

Изучение традиционных сюжетов и образов мировой литературы стало привычным для литературоведения. Ученые-компаративисты в ходе сравнительно-типологического исследования произведений все настойчивее освобождаются от позитивистских комплексов и стремятся к целостному анализу сопоставляемых артефактов. Поэтому столь важным оказывается скрещивание методов сравнительного литературоведения с методами целостного подхода к тексту. В частности, особенно актуальной является проблема функциональных взаимоотношений таких разноуровневых носителей эпического замысла автора, как слово и сюжет. В данной работе предпринята попытка решения некоторых моментов этой проблемы на материале двух произведений Всемирной литературы.

Как писал М.Бахтин, «возможно двоякое сочетание мира с человеком изнутри его — как его кругозор, и извне — как его окружение» [2; с.87]. В своей тенденции «кругозор» стремится к «миру как воле и представлению» (А.Шопенгауэр), а «окружение» — к проявленной повторяющимся опытом закономерности, и потому конфликт между ними лежит в основе как общественной истории, так и персональной судьбы.

Предельно ощутимым он становится в так называемые переходные исторические периоды, когда структура традиционных связей человека и мира разрушается, и отчужденная от них личность оказывается в коллизии выбора, с необходимостью подводящая современника к вопросу: «что делать?». И поскольку историзированное самочувствие человека заставляет его ощутить время реальностью своего собственного существования, сам выбор приобретает очевидно темпоральный характер. Вопрос «что делать?», таким образом, в соответствии с тремя ипостасями времени предполагает следующие ответы: 1) либо ориентироваться на прошлое, 2) либо выработать установку на будущее и 3) либо приспособиться к меняю-

© *Б.П.Іванюк, 1994.*

щейся действительности. Что касается первых двух, то оба они устремлены к идеальному согласию между «кругозором» (мир относительно человека) и «окружением» (человек относительно мира), а значит, и к неразличению их, связанному соответственно с мифологизированным, или, по выражению И.Гете, «абсолютным прошлым», и с утопическим, т.е. абсолютным, будущим. И поскольку оба варианта исторического выбора представляются предельными, именно они с большей вероятностью становятся предметом сюжетного исследования в литературе. При этом значение адаптировавшегося к природной действительности субъекта истории заключается в том, чтобы служить своеобразным моментом отсчета для демонстрации тенденциозности какого-нибудь из первых двух типов исторического поведения. Однако, несмотря на кажущееся несходство между ними, их объединяет не только общность условий возникновения, но и то, что каждое из трех избранных решений нуждается в идеологической аргументации, иначе говоря, в объясняющем, оправдывающем их слове.

Первым из произведений нового времени, поставившим проблему слова в переходную историческую эпоху, был роман Сервантеса «Дон Кихот», что обосновывает профессиональное право сопоставления всех последующих романов, связанных с этой проблемой, с шедевром испанского писателя. Прежде всего, это относится к романам Ф.Достоевского, в частности, «Идиоту», в котором сознательно преломился опыт Сервантеса, что стало предметом целого ряда литературоведческих работ (см. [1]). Однако специального исследования заявленной в названии статьи проблемы, насколько известно, нет. При этом, в круг моего интереса будут вовлечены и иные романы XIX в., интегрированные проблемой содержания переходного периода в своеобразный цикл: «Обломов» И.Гончарова, «Отцы и дети» И.Тургенева, «Война и мир» Л.Толстого, другие романы Ф.Достоевского. Как романы все они связаны с «незавершенной действительностью» (Бахтин), каковой является переломная эпоха. Как реалистически ориентированные романы они обладают установкой на выявление типологии конфликта между «кругозором» и «окружением», между идеалом и закономерностями действительности. А если сопоставить их с «Дон Кихотом» как протороманом, то можно говорить и о некоем метароманe, образуемом в результате как бы взаимоналожения всех русских романов этого периода с целью обнаружения структурного сходства между ними.

Слово в романе Сервантеса представлено двумя разновидностями — «пословичным» и «высоким». «Пословичное» обусловлено коллективным опытом, оно анонимно и пригодно для многократного использования, эксплуатируется приспособителем, поскольку в равной мере может оправдать или осудить одно и то же происшествие (не случайно пословица становится частым вкраплением в речах Иудушки Головлева), всегда связано с настоящим временем. Такова типологическая характеристика «пословичного» слова. Будучи соотносимым с «планом выражения» произведения, оно нередко оказывается формой воплощения тех или иных сюжетных событий, что можно именовать приемом реализации пословицы. К примеру, сюжет многих пьес А.Островского развертывается по пословице, вынесенной в заглавие: «Не в свои сани не садись», «не было ни гроша, да вдруг алтын» и др.

Реализация пословицы родственна реализации метафоры или фразеологизма. Так, метафорическое содержание словосочетания-фразеологизма «море слез», называющего одну из глав книги Л.Кэрролла «Алиса в стране чудес», обретает в тексте характер художественной автологии: «Но слезы лились ручьями, и вскоре вокруг нее образовалась большая лужа дюйма в четыре глубиной. Вода разлилась по полу и уже дошла до середины зала» [4; с.18] (Кстати, по подобному сценарию разыгрывается происшествие с Чичиковым, воспарившим в мечтах и низвергнутым Селифаном в придорожную канаву, что, конечно же, становится знаком дальнейшей судьбы гоголевского авантюриста).

Реализация пословицы осуществляется не только в словесном искусстве, но и в живописи («Нидерандские пословицы» П.Брейгеля-Старшего) и т.д. В романе Сервантеса, например, последовательно спаренные эпизоды губернаторства Санчо Пансы и его падения в яму организуются по формуле «кто высоко взлетел, тот низко упадет». Или же сверхдальняя цель Дон Кихота и земная озабоченность Санчо Пансы, определяющие противоположные по своему устремлению типы поведения героев, обобщаются пословицей «лучше синица в руках, чем журавль в небе», которая неоднократно используется многими здравомыслящими персонажами романа в качестве совета, адресованного Дон Кихоту.

Носителем пословичной стихии закономерно и преимущественно является Санчо Панса, представляющий собой персонифицированное выражение материальной субстанции жизни. Ему обкатанная опытом и постоянным общением в миру пословица, круглая, как хлеб насущный, как щит и его плоть, как привычное, регламентируемое природными циклами существование, необходима для ориентации в дествительности, для прогнозирования или резюмирования происходящих с ним событий.

Что же касается «высокого» слова у Сервантеса, то его содержание связано с общечеловеческим идеалом, который существует не как регламентированное во всех деталях и потому описываемое представление, а как живая идея, не поддающаяся ни понятийному абстрагированию, ни тем более практическому исполнению. Поэтому по своему характеру «высокое» слово является эзотеричным, что отражается в символической многозначности образа его носителя — Дон Кихота — персонификации духовной субстанции жизни.

Сюжетной истории «высокого» слова в романе Сервантеса и будет посвящена первая часть данной статьи. Но перед тем, как приступить к описанию этой истории, отмечу, что в целом отношения между «пословичным» и «высоким» словами, выражающими соответственно «земное» и «небесное» притяжения человека, складывается таким образом, что их первоначальное отчуждение сменяется по мере сюжетного перевоспитания Дон Кихота «низом» (эпизод с мельницей и др.), а Санчо Пансы «верхом» (эпизод подбрасывания на одеяле и др.) более корректирующим воздействием друг на друга.

«Высокое» слово прежде всего выражено в имеющих внесюжетный характер проповедях Дон Кихота. Основное их значение заключается в

определении замысла сюжетного поведения главного героя, что позволяет говорить об их экспозиционной роли, хотя сами проповеди не всегда занимают в романе соответствующее их роли композиционное место. Типичной проповедью являются объявления всему миру о своих высоких обязанностях и намерениях, сопровождающие каждый очередной выезд Дон Кихота из Ламанчи. Причем, уже в самих проповедях героя содержится жанровое видение этого замысла, связанного то с рыцарским романом, то с пастушеской идиллией, столь различных по своему сюжетному темпераменту.

Однако, несмотря на заложенные в слове-проповеди сюжетные возможности, оно все же остается единственной органической формой выражения идеи, когда, пройдя через ряд испытаний и превращений, она оказывается явно несостоявшейся. Доказательству этого будут подчинены все последующие рассуждения, для удобства распределенные между двумя вероятными виновниками неудавшейся попытки сюжетного заземления идеи — «кругозором» Дон Кихота и его «окружением».

Сознание Дон Кихота отличается исключительной остраненностью по отношению к общепринятым правилам мышления и жизненного поведения. Эта, характерная для провинциалов семиотическая наивность, квалифицируемая окружающими как безумие, обусловливает личную свободу Дон Кихота, хотя, конечно же, он представляет собой персонифицированное обобщение эмансипированного сознания Нового времени. Метафорой этой свободы является добровольное в отличие от доренессансной литературы перевоплощение героя. Отказавшись от регламентированного существования, он сам выбирает свой образ жизни, заимствованный из рыцарских романов.

На этом подражании рыцарским романам необходимо остановиться специально. Существует, на мой взгляд, такая закономерность исторической жизни произведения: по мере его рецептивного диахронического освоения присущая ему художественная целостность расподобляется на идею и форму, в частности, последняя воспринимается уже как собственно форма, т.е. условность; это проявляется в том, что жанр и стиль произведения приобретают все более демонстративный характер. Именно таким образом происходит старение произведения, одним из важнейших симптомов которого становится возможность его пародирования при обязательном условии отщепления формы от идеи в пародируемом артефакте, позволяющего интенсифицировать выразительные средства последнего до любой степени чрезмерности. Конечно, энциклопедичность «Дон Кихота» явно несоизмерима с жанровым регламентом рыцарского романа, и потому относиться к нему только как к пародии явно недостаточно, а установка на пародирование вряд ли бы смогла развернуть и организовать содержание авторского замысла в художественное целое. Это понятно всем. Но мне важнее другое. Хотя Сервантес и манифестирует в начале своего произведения тщательное знание жанровых правил и стилистических формул рыцарского романа, а затем периодически демонстрирует перед читателем процесс конструирования своего произведения и тем самым заставляет его балансировать на тонкой игровой границе между ве-

рой и сомнением в реальности происходящего, как бы оберегая читателя от книжного безумия своего героя, а во второй книге романа вообще основным мотивом становится рефлексия по поводу выхода в свет книги о приключениях хитроумного идальго, в «Дон Кихоте» нет никаких признаков авторской имитации рыцарского романа, без которой пародирование невозможно. Во-первых, в произведении Сервантеса не просматривается сюжетный алгоритм этой жанровой формы, а те события, в которых волей или неволей участвует Дон Кихот, либо являются внежанровыми, а значит, как бы случайными (встреча с козопасами — антижанровый эпизод), либо мистификационными (поединок Дон Кихота с односельчанином и другом Самсоном Карраско — Рыцарем Белой Луны). Во-вторых, нет в романе и «высоких» партнеров, обязанных наравне с Дон Кихотом соблюдать правила рыцарской игры, кроме костюмированных, которые разыгрывают Дон Кихота (герцогская чета, к примеру). В-третьих, если бы целью Сервантеса было пародийное воспроизведение рыцарского романа, то оказываются ненужными вставные новеллы. Являясь откровенно имагинативными по своему характеру, они призваны убедить читателя в реальности той обстановки, в которой действует герой, и тем самым заставить читателя воспринять рыцарский роман как одну из подобных новелл (не случайно Дон Кихот реагирует в соответствии с принятым на себя рыцарским обетом исключительно лишь на те рассказы, которые напоминают ему романные приключения, напр., о принцессе Микомиконской). Можно было бы привести и другие аргументы, разрушающие представление о романе Сервантеса как о пародии, что, однако, не исключает факта осмеяния рыцарского романа, являющегося идеальным знаком-отражением содержания предшествующей эпохи. По Сервантесу, художественное сознание должно соответствовать жизненным реалиям, быть в прямом значении слова современным, что неоднократно утверждается им в его размышлениях о необходимости подражания произведения действительности, а всякое устаревшее художественное сознание подлежит осмеянию (в главе IV, том I, где описано сожжение книг идеального направления, отразилась, конечно, литературная борьба того времени и позиция самого Сервантеса в этой борьбе). Причем, субъектом этого осмеяния является не столько автор, который, к тому же, прячется под маской выдуманного сочинителя и рассказчика, сколько современник Сервантеса — почитатель рыцарских романов (воспользовавшись гоголевским выражением из «Ревизора», можно сказать, что читатель «Дон Кихота» «сам себя высек»). Эффект же смеха создается тем, что герой произведения, который, в отличие от своего автора, воспринимает рыцарские романы как нечто безусловное, пытается воплотить стилистику рыцарских романов или, что то же самое, реализовать романное слово. Однако подобную процедуру, производимую «наивным сознанием», вряд ли можно считать только операционным приемом, используемым писателем для девальвации рыцарского романа, тем более, что последнее является лишь частной и, притом, попутной целью Сервантеса, не определяющей содержание авторской сверхзадачи. Если бы основным замыслом Сервантеса было разрушение художественного стереотипа рыцарского романа, то произведение его имело бы зна-

чение исключительно как факт исторической поэтики романа как такового, а его героя мы вряд ли бы имели право называть вечным образом.

На мой взгляд, акцентуированное сознание Дон Кихота становится предметом художественного исследования Сервантеса: роман является предвидением тех последствий, которые могут возникнуть по вине свободного, не заземленного, а потому потерявшего чувство пространственной (пещера Монтесиноса) и временной (Золотой век, рыцарская эпоха) меры сознания, в воплощении своего, пусть и высокого, замысла. Такое сознание опасно как для его носителя (встреча с толедскими купцами), так и для окружающих («защита» Андреаса), и в этом смысле «Дон Кихот» становится романом-предупреждением не только для своих современников, оптимистов Возрождения, в чем заключается его историческое значение, но и для потомков. Конечно, это инкриминирование Дон Кихоту вины представляется допустимым, но отнюдь не исчерпывающим смысловой потенциал главного героя романа. Однако вернемся к вопросу о рыцарской атрибутике.

Для понимания факта использования Сервантесом поэтики рыцарского романа нужно учесть и то, что он относится к разновидности «романа странствований» (Бахтин), предполагающего пространственное передвижение героя, а значит, дающего возможность писателю обозреть современную ему действительность во всем многообразии ее реалий. В этом смысле роман Сервантеса не является, конечно, оригинальным, но, тем не менее, соотносим с русской традицией странствований-обозрений вплоть до В Ерофеева («Москва — Петушки»).

И, наконец, развенчание рыцарского романа Сервантесом представляется лишь внешней, видимой читателю целью, и в этом смысле рыцарская атрибутика является лишь «упаковкой», которая должна обмануть наивного читателя относительно авторского замысла. Подобное «двойное дно» используется в романе Чернышевского «Что делать?», имитирующего стилистику модных в то время романов для того, чтобы познакомить читателя с этикой «новых людей» 60-х гг. прошлого века.

Эта двойственность сюжета обусловлена двойственностью образа самого главного героя: первая его, очевидная, ипостась связана с рыцарским романом, а другая, изнанковая, — с авторским замыслом. Причем, в дополнение к привычному мнению о том, что Дон Кихот оказался жертвой романной иллюзии, выскажу более, как представляется, справедливое: он намеренно выбирает себе роль персонажа рыцарского романа и тем самым провоцирует окружающих, а также читателя, на отношение к себе как к безумцу. Как говорит Дон Кихот, обращаясь к Санчо Пансе, «самое умное лицо комедии — шут, ибо кто желает сойти за дурачка, тот не должен быть таковым» [5; т.2; с.27]. И это становится понятным после того, как все поверили в его книжное сумасшествие благодаря нагромождению нелепых с точки зрения здравомыслия поступков. Можно вспомнить множество фактов ложной невменяемости Дон Кихота, но ограничимся некоторыми. Так, он пишет подряд два послания: одно той, «которая не умеет ни читать, ни писать» [5; т.1; с.180], послание, выдержанное в эпистолярном стиле, заимствованном из рыцарских романов («той, кого ранило ост-

рие разлуки и чем уязвлена душа, желает тебе, сладчайшая Дульсинея Тобосская...» [5; т.1, с.182]), и другое, адресованное своей племяннице, о том, чтобы «выдать подателю сего первого ослиного векселя, оруженосцу моему Санчо Пансе, трех ослят из числа пяти, коих я оставил у себя в имении...» [5; т.1; с.183]. Помимо этого, свидетельствующего о понимании Дон Кихотом условности стилистических штампов рыцарских романов, напомню еще один факт, доказывающий способность Дон Кихота рефлектировать по поводу собственной ненормальности. Он говорит Санчо Пансе: «ум у тебя, мне кажется, не намного здоровее, чем у меня» [5; т.1; с.183].

Обобщая предъявленные доказательства, резюмирую: диагностировать сознание Дон Кихота как «наивное» было бы, на самом деле, наивностью, поскольку хитроумное сумасшествие предоставляет возможность непосредственного достижения своих целей, которые перечислю ниже.

К неоднократно объявляемым и требующим демонстративного поведения мотивам можно отнести мотив самоутверждения («стяжать себе славу и почет» [5; т.1; с.147]). Последний из идальго захотел быть первым среди рыцарей. К объявленному, но сопряженному с иным по характеру поведения мотиву относится и мотив нравственного самосохранения в той жизненной круговерти, в той «перевернутой» действительности, которая постоянно подвергается Дон Кихотом критическому осуждению из-за несоответствия ее идеальным представлениям о должном существовании (см.: [5; т.2; с.48 или 4; т.1; с.380]: «О себе могу сказать, что с тех пор, как я стал странствующим рыцарем, я храбр, любезен, щедр, благовоспитан, великодушен, учтив, дерзновенен, кроток, терпелив и покорно сношу и плен, и тяготы, и колдовство»).

Кроме этих манифестируемых в слове намерениях Дон Кихота, связанных с рыцарской идеей, есть и тайное, обусловленное авторским замыслом, явно избыточным в сравнении с предположением о пародировании Сервантесом жанровой матрицы рыцарских романов. Правда, это намерение осознается Дон Кихотом в самом себе не сразу, но становится определяющим в его зрелом поведении по мере отрезвления от книжной иллюзии. Намерение это связано с пониманием Сервантесом содержания современной ему действительности, того «окружения», ответственность за переустройство которого применительно к собственному «кругозору» взял на себя Дон Кихот, воспользовавшись предоставленным ему историей правом свободного выбора образа жизни.

Романная иллюзия Дон Кихота предполагает, что мир населяют герои и антигерои, что правда и кривда различимы в своей идеализированной чрезмерности, что зло персонифицировано и его можно наказать в открытом поединке и т.п. Но этой иллюзией Сервантес заражает своего героя для того, чтобы противопоставить ей ту действительность, которая явилась великому провинциалу из Ламанчи во всех пластически завершенных и потому воспринимаемых более аномальными реалиях.

Мир предстал Дон Кихоту сплошь карнавализированным: персонажи под зонтиками, балахонами, повязками, масками и пр.; темень и дорожная

пыль, создающие визуальную аберрацию; лицедейство во всех видах — театральные и кукольные спектакли, розыгрыши и т. п., постоянные переодевания; искусственные предметы (муляж замка, деревянный конь и т.п.) — все эти метафоризированные симптомы свидетельствуют об атмосфере лжи, отравившей, или, воспользуемся словечком Дон Кихота, «околдовавшей» и его самого. Поэтому усилия героя направлены на то, чтобы расчехлить, распеленать, раскостюмировать и т. п. мир, сделать его, в конце концов, явным самому себе, а значит способствовать прозрению правды о несоответствии тому идеалу, носителем и проповедником которого является Дон Кихот вопреки его собственной, но осознаваемой околдованности.

Вот образец вероятных последствий высокой обязанности, которую мог бы на себя возложить Дон Кихот: «когда бы до слуха государей доходила голая правда, не облаченная в одежды лести, то настали бы другие времена, и протекшие века по сравнению с нашим стали бы казаться железными, тогда как наш, должно думать, показался бы золотым» [5; т.2, с.22]. И борется с этой раздвоенностью мира Дон Кихот адекватным способом — самораздвоением.

Но постепенно Дон Кихоту становится понятным, что вмешательство в отдельные жизненные случаи бесполезно и даже вредно, т. к. они — лишь частные, метонимические проявления тотальной и потому анонимной мировой лжи, которая не только опрокидывает все начинания Дон Кихота, но и пытается насильственно ассимилировать сервантесовского героя с тем, чтобы объявить его всего лишь шутом, одним из соучастников «всеобщего лицемерия» (А.Грамши), и таким образом адаптировать читательское сознание. Так, окружение Дон Кихота, имитируя всякого рода романные иллюзии, тем самым навязывает ему свои правила игры, соблюдение которых первоначально зависело от его свободного выбора. Например, герцогская чета провоцирует Дон Кихота и его оруженосца на участие в театральном действе по сценарию рыцарского романа, поскольку, как говорит один романый персонаж, «польза от Дон Кихотова здравомыслия не может идти ни в какое сравнение с тем удовольствием, которое доставляют его сумасбродства» [5; т.2; с.391]. Мало того, используется и его хитроумный способ достижения своих целей: так, Самсон Карраско, переодевшись рыцарем, вызывает его на турнир с тем, чтобы, победив его, обязать вернуться домой в Ламанчу.

Однако Дон Кихот не только осознает мистифицированное к себе отношение, но и демонстрирует окружающим понимание их умыслов, что отражено в целом ряде эпизодов, связанных с размистифицированием героем тех или иных явлений (напр., он воспринимает актеров, разыгрывающих историю его собственных похождений, именно как актеров, в отличие от симметричного эпизода с кукольным театром, который он изрубил в щепки). Не случайно вторая книга романа в основном посвящена борьбе Дон Кихота с ложным представлением о нем и его замыслах, сложившимся в общественном сознании по прочтении современниками первой книги романа, которую, кстати, Дон Кихот называет «дурацкой» [5; т.2; с.354].

В целом же, подводя «предварительные итоги» своего опыта, Дон Кихот говорит, обращаясь к Санчо Пансе, о «комедии, которую представляет собою круговорот нашей жизни» [5; т.2; с.74].

Оттого, во-первых, не получает и не может получить сюжетного развития периодически появляющийся в романе мотив пастушеской идиллии, ретроспективным доказательством чего служит мнимая реализация в конце второй книги Аркадии, при выезде из которой герой затаптывается толпой баранов (кстати, этот эпизод симметричен аналогичному эпизоду из первой книги), что, впрочем, не помешало ему вновь в самом конце эпопеи вопреки собственному опыту поражения в борьбе с анонимной силой вернуться к мысли о пастушеской жизни. Оттого, во-вторых, многие эпизоды романа дублируются, чтобы, имитируя повторяемость явлений, а значит, и невозможность прорыва жизненного круга, продемонстрировать сюжетное торможение, хотя, будучи по характеру своего содержания противоположными, они, помимо прямых высказываний Дон Кихота, призваны засвидетельствовать наступившее отрезвление героя от романной иллюзии, которое завершится возвращением Дон Кихота в Ламанчу и к себе, к Алонсо Кехана, обретением им покоя и смерти.

Смерть главного героя можно также интерпретировать неоднозначно. Во-первых, она означает сюжетную бесперспективность романной иллюзии, и в этом смысле Дон Кихот оказывается наивной жертвой истории, человеком не на своем месте, как Обломов и Болконский, к примеру. Но такое понимание сюжетной развязки отнюдь не исчерпывает смысл Донкихотовой смерти, поскольку, во-вторых, она является знаком освобождения автором героя от ложных представлений о нем современников испанского писателя, к которым Сервантес относит и персонажей своей книги. Для объяснения этого обратимся к предваряющему возвращение и смерть Дон Кихота эпизоду. В мнимой Аркадии он, конечно же, осознает, что все это мистификация, но, подыгрывая ее устроителям, тем самым отвечает обманом на обман, и произнесение им высокой речи перед переодетыми в пастухов и пастушек слушателями уже явно носит характер двойного обмана. Не случайно на реплику Санчо Пансы, поданную им в конце речи,— «найдется ли после этого в целом свете такой человек, который осмелится объявить и поклясться, что мой господин — сумасшедший?» — Дон Кихот с несвойственным ему несоблюдением педагогического такта резко обрывает слугу, обзывая его всякими нелестными словами. Что это: пресечение попытки защитить его тем способом, который, скорее, смахивает на оскорбление?; обида на любимого ученика, не уловившего хитроумную иронию своего учителя — насмешку в серьезной упаковке?; ответ на разрушение Санчо Пансой педагогической ситуации, когда, воспользовавшись игровым моментом, можно преподать слушателям серьезный урок? и т.д. Здесь допустимы каждый из названных и неназванных, но вероятных, мотивов в отдельности и взятые вместе. На мой взгляд, реакция Дон Кихота двойственна: она направлена и на Санчо Пансу, помешавшего своему господину обмануть обман, и на аудиторию, и авторская суть ее в целом заключается в том, чтобы нейтрализовать претензии общественного самомнения легализовать здравомыслие Дон Кихота и, тем самым, позволить этому самомнению узурпировать тайну его

образа, о которой, кстати, говорит и сам герой [5; т.1; с.287] и которая, в отличие от замкнутого сюжетом пространственного существования героя, продолжает жить во времени, а значит, порождает многочисленные интерпретации и периодические повторения ее носителя в различных образных подобиях.

Кроме того, это умерщвление плоти Дон Кихота имеет значение и для будущего читателя. В ходе сюжетного развития романа поведение главного героя становится умышленно и все более непредсказуемым, о чем свидетельствует его отказ от «запланированной» вышедшей о нем книгой поездки в Барселону. Это, конечно же, всякий раз нарушает инерцию читательского ожидания, особенно в тех случаях, когда на мистификацию извне Дон Кихот отвечает собственной мистификацией, как это имело место в упоминаемом уже эпизоде в «поддельной Аркадии» [5; т.2; с.348]. Происходит, как уже говорилось, удвоение обмана, что в перспективе может привести к эффекту поставленных друг против друга зеркал, превращающих реальность в «дурную бесконечность» (Гегель) иллюзии, в которой легко может исчезнуть для читателя изначальный благородный помысел Дон Кихота. И чтобы сохранить рецептивную жизнь последнего, вывести его из все уплотняющегося контекста обмана, Сервантес умерщвляет его поневоле изолгавшегося носителя.

Но вернемся к основному предмету разговора. В отличие от «рыцарского» и «пословичного» слова единственным невостребованным сюжетной реализацией оказалось «высокое», сублимировавшее идеологическую энергию Сервантеса, авторское слово. Будучи произнесенным Дон Кихотом, но обращенным к романным современникам писателя, оно подверглось со стороны последних той же процедуре мистификации, что и Донкихотово деяние, а именно, узурпации «рыцарским» словом. Примером чего может служить описание Санчо Пансой в чрезмерном стиле рыцарских романов своей мнимой встречи с Дульсинеей — авторским символом преображенной действующим воображением грубой жизни. Но если рыцарская «обложка» авторского слова уничтожается современниками, метафорой чего является неоднократное сожжение читаемых Дон Кихотом книг, то изначальный смысл авторского слова, наоборот, тиражируется в книгопечатаниях [5; т.2; с.375]. В этом плане смерть главного героя и сожжение книг оказывается типологически сходными приемами хитроумного, через жертвоприношение их плоти, освобождения Дон Кихота и авторского смысла от романного читателя, поддавшегося тотальной лжи и ставшего его персонифицированным участником. И таким образом обретая временное существование, смысл авторского слова продолжает воздействовать уже на будущего читателя.

В целом же, опыт сюжетной верификации «высокого» в своей идеологичности слова, проведенной в романе Сервантеса, убеждает в том, что при всякой попытке не только непосредственной, но даже и опосредованной его реализации смысл этого слова обречен на искажение. Поэтому единственно возможной для смысла формой его существования является слово, обеспечивающее ему самодостаточную целостность и достоинст-

во, и потому — способность его функционального воздействия на читателя.

Это подтверждается и результатами сюжетного испытания, также заимствованного и сходного в своем значении с «рыцарским» «высокого» слова в романе Ф.Достоевского «Идиот». Речь идет об евангельском слове, которое в контексте произведения противопоставлено нигилистическому, заявившему о себе в 60-х гг. прошлого века. Будучи симптоматичным порождением переходного периода, нигилистическое слово является антитрадиционным по содержанию, оппозиционным по характеру и деструктивным по назначению. Дидактический же смысл его воздействия на общественную аудиторию заключался, прежде всего, в освобождении современника от того, без чего он, по мнению шестидесятников, мог обойтись, и усовершенствовать в нем то, без чего он не мог обойтись, причем, инструментом, способным произвести подобную самомутацию человека в его нетерпеливой, как того хотелось новому поколению, ориентации на идеальное будущее, становится его собственный разум. Для того, чтобы осознать значение исторического поведения нигилиста, можно вспомнить библейскую притчу о «блудном сыне», сюжет которой складывается из двух дополняющих друг друга, но противоположных по содержанию мотивов — ухода из дома, являющегося метафорой традиционности, и возвращения домой. В идеологической установке нигилистов предусматривалось только первое, и возвращение Базарова в отчий дом остается без покаяния.

В контексте разговора об «отцах и детях» небесполезным представляется сравнение нигилистического слова с отцовским напутствием, встречаемом во многих произведениях русской литературы, напр., в «Капитанской дочке» А.Пушкина, «Тарасе Бульбе» и «Мертвых душах» Н.Гоголя, «Обломове» И.Гончарова и др. Они, отличаясь друг от друга по многим параметрам, и прежде всего, содержанием, все же оказываются функционально сходными в строении романного сюжета. Это обусловлено тем, что нигилистическое сознание по своей структуре не является оригинальным, а следовательно, оказывается временным, и потому, при всей своей негативной реакции на содержание оппозиционного мышления, уподобляется структуре последнего, используя при этом в соответствии с характерной для него прагматической установкой не столько сущностные свойства структуры, сколько ее рефлекторные признаки.

Итак, отцовское слово не выбирается, оно, подобно семени, обеспечивающем непрерывность опыта, определяет алгоритм вероятного поведения героя. И всякое пренебрежение отцовским заветом однозначно квалифицируется как непослушание и даже преступление. В этом смысле отцовское слово ритуально и потому обладает жанровой характерностью; в структуре сюжета оно относительно обособлено, что выражается в возможности его цитирования, и имеет экспозиционное значение. Нуждаясь в идеальной реализации, отцовское слово, обращенное к конкретному адресату, предполагает в нем лишь исполнителя, поэтому время его существования ограничивается сюжетным временем произведения, хотя его звучание как педагогического камертона может распространяться и в око-

лотекстовом пространстве, воздействуя на другого, помимо героя, слушателя, включая и будущего. Кроме того, несмотря на обобщенный в отцовском слове опыт, оно не может предугадать (или способно это сделать лишь в общих чертах) влияние «случайных» (внутренних или внешних) обстоятельств, в чем согласно реалистическому мышлению преимущественно и проявляет себя жизнь и что именуется введением дополнительного сюжетного мотива. Наконец, отцовское слово лишено напряжения между текстом и подтекстом, т.е. выговорено до конца и обладает определенностью содержания. Что же касается нигилистического слова, то оно подверглось у Достоевского всестороннему исследованию, и в зависимости от целевой установки автора ему придается соответствующее сюжетное значение. Обычно нигилистическое слово, поскольку оно служит обоснованием вначале вероятного поведения героев — идеологов и исполнителей, а затем и их реальных поступков, играет экспозиционную роль, причем, оно в большей степени ответственно за сюжетное содержание произведения, нежели обстоятельства, в которых действуют романные персонажи. В этом плане можно считать слово тем предлагаемым обстоятельством, в котором им надлежит прожить свою сюжетную жизнь и которое разрушается подлинными обстоятельствами внутреннего и внешнего порядка. Наиболее показательным в этом отношении является роман «Преступление и наказание».

В отличие от него, а также «Бесов» и «Братьев Карамазовых», где нигилистическое слово зафиксировано либо в упоминаемом, либо в цитируемом тексте, в «Идиоте» оно реализуется в прощальной исповеди умирающего Ипполита и уже потому не обладает потенциальной сюжетной энергией, однако участвует в идеологическом споре с евангельским словом, основные качества которого и попытаемся определить.

Во-первых, идея евангельского слова воспринимается традиционной, и потому имеет непрерывную по своему характеру историю, что связано с тем внутренним образом времени, который воплощен для нас в Христе, мутантированном Богом человеке.

Во-вторых, христианская живая идея не поддается адекватному ей речевому исполнению, что отражается в иносказательном стиле Евангелия, помимо ориентированных на прямое дидактическое воздействие заповедей, и в композиционном приеме использования параллельных рассказчиков (Опыт преодоления трудности высказывания идеи будет освоен и продолжен мировой литературой, напр., в том же введении ряда повествователей в «Шуме и ярости» У.Фолкнера и «Коллекционере» Дж.Фаулза, в возникновении сюжетного параллелизма в «Анне Карениной» Л.Толстого, в метафоризации идеи, постоянным вариантом которой является сдвоенность сюжетов (один из них традиционный) в романах Ф.Достоевского, в частности, в «Идиоте»). Иначе говоря, идея остается «умолчанной», что подтверждается и малым, в сравнении с «Дон Кихотом» количеством проповедей, хотя сам Мышкин говорит о своем умении «поучать» [3; с.51]. Они лишь иногда прорываются, притом часто в неподходящих для этого ситуациях, отчего сами проповеди воспринимаются слушателями как чудаковатые, что осознается самим князем, говорящем: «Есть такие идеи,

есть такие высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу» [3; с.283]. «Умолчанность» идеи связана и с ее целостностью, и всякое цитирование евангельского текста «книжниками», к которым относится, напр., Лебедев, приводит к акцентуации того или иного структурного фрагмента этой идеи, и следовательно, к нарушению целостности, выражающей тягу человека к центростремительному мировому согласию. Наконец, «умолчанность» идеи объяснима и тем, что в ней заложена ответственность за возможную ее реализацию, и в этом случае напрямую связанное с идеей слово может сыграть роль своеобразной инструкции, выполнение которой чревато противоположными идее последствиями (напр., крестовые походы). Поэтому читателю необходимо преодолеть ассоциативный «обрыв» между идеей и словом, чтобы усвоить всю мотивацию сюжетных поступков князя. Но начнем с содержания его «кругозора».

Сознание князя, как и донкихотово, также остраннено, и это обусловлено не только изначально детским взглядом его на жизнь, но и тем, что он, как Чацкий, приехав из-за границы, уже застает действительность устоявшейся, в которой всякая история может развиваться по соответствующему ее содержанию сценарию, как приуготовляемая Тоцким и генералом Епанчиным история сватовства Настасьи Филипповны. Эта остраненность выказывает себя в многочисленных поступках князя, явно нарушающих принятый ритуал общественной жизни, к примеру, он садится рядом с лакеем, как Дон Кихот с Санчо Пансой и козопасами; не отвечает на оскорбление, а «тот, кто пропустит пощечину и не вызовет на дуэль, по мнению Ипполита, тот подлец» [3; с.112] и т. д. Но его «опечатки» в действиях, разлад между намерением и жестом, о чем он сам говорит [3; с.258], и т. д. оправданы наличием в его сознании сверхдальних целей, достижение которых стало его «идеей-страстью» и практическая реализация которых также воспринимается окружающими как ненормальность (напр., раздача им денег после получения наследства).

Преимущественной целью сюжетной деятельности князя является намерение изменить русский мир любовью, и эта тактика, опробованная им в истории с Мари (Магдалиной) в Швейцарии, где вынашивались многие утопические «прожекты», становится тем вероятным сюжетным алгоритмом, согласно которому могла бы произойти история с Настасьей Филипповной. Но несмотря на отличия в характере поведения князя и Дон Кихота, с его «крестовыми походами» из Ламанчи, все дальнейшие усилия Мышкина оказываются тщетными, о чем предупреждает героя сцена дня рождения Настасьи Филипповны, обернувшегося в конце романа днем ее смерти, сцена, типологически сходная по своему сюжетному значению с защитой мальчика-пастушка Андреаса из «Дон Кихота». В этом плане оба эпизода соотносимы с идеологически подготовленным Раскольниковым убийством, несмотря на все различия в мотивах, которыми руководствуются эти герои (к тому же Дон Кихота и Раскольникова сближает то, что оба они как исполнители своих замыслов объявили миру «войну»).

Но вернемся к эпизоду с Настасьей Филипповной. Он играет роль завязки в оформленном сюжетом конфликте между «кругозором» героя и

его «окружением», конфликте, который проявляет себя в ряде пространственно локализованных скандалов, чаще всего случающихся в общественных местах, напр., в гостиной, в «воксале» и т. п., как в романе Сервантеса, к примеру, на постоялом дворе или в замке. Но это лишь демонстративная сторона конфликта, суть его заключается в следующем.

Постепенно иллюзии князя относительно реализации заложенных в евангельском слове фабульных программ, основанных на сострадании к человеку, ослабевают в процессе встречного осознания им агрессирующей враждебности действительности, способной разрушить «человеческое в человеке» (Достоевский), и в этом плане фраза Ипполита — «люди созданы, чтоб друг друга мучить» [3; с.328] уже воспринимается как констатирующая. Вследствие этого отрезвления сюжетный замысел князя постепенно сужается, он сосредоточивается на судьбе Настасьи Филипповны, как Дон Кихот на образе Дульсинеи. Причем, под воздействием обстоятельств поведение его, как и Дон Кихота, становится все менее инициативным и все более жертвенным. Это связано с осознанием Мышкиным, как и Дон Кихотом, что разрешение отдельной жизненной коллизии, представляющей собой лишь «случайное» проявление тотальной несправедливости, не может изменить мир, что становится особенно очевидным на фоне вставных рассказов о филантропических поступках, один из которых совершает оппонент князя — Ипполит. Но с другой стороны, Мышкин, как и Дон Кихот и Раскольников, понимает, что общее сосредоточено и даже персонифицировано в единичном, и не вмешаться в конкретную ситуацию — значит отказаться от своей сверхзадачи и обречь себя на гамлетовскую рефлексию. Поэтому самопожертвование «князя-Христа» (Достоевский) является по своему характеру добровольным, как и смерть Дон Кихота, в отличие, напр., от спровоцированной окружающими гибели Гамлета, и в этом выразился протест Мышкина против действительности, совершенно противоположный по своему исполнению «бунту» Раскольникова.

Однако сюжетный финал князя является и знаком исторической обреченности носителя традиционного мирообраза в переходную эпоху, столь же несомненной, как и смерть Дон Кихота и Андрея Болконского.

Наконец, нельзя не учитывать метафизического смысла этого эпилога, заключающегося в вечном «внешнем» проигрыше идеала, в данном случае, евангельского, в тяжбе с действительностью, что также имеет отношение к Дон Кихоту.

Но помимо этих, надстраивающихся друг над другом по принципу градации значений романного эпилога, есть еще одно, определение которого требует выявления основных структурных моментов содержания современной Достоевскому действительности, сознательно отвлекаясь при этом от конкретных исторических примет, вкрапленных в композицию романа (земство, женская эмансипация, железные дороги и пр.). По приезде в Россию князь оказался в мире, где, по словам генеральши Епанчиной, «все навыворот» [3; с.237]. К явлениям «навыворотности» относятся «искажение идей и понятий», о котором говорит Мышкин [3; с.279], нигилизм (Коля: «у нас все обличают» [3; с.113]), отношения между людьми, осно-

ванные «на мере и на договоре» (Лебедев) [3; с.167] и т. п. Эта «навыворотность» мира, воспринимаемая таковой в сравнении с евангельской сущностью князя, типологически сходна с той тотальной ложью, с которой столкнулся Дон Кихот. Поэтому не случайно правда в романе пробивается редко, притом на границах привычной реальности, напр., в игре, в которой участвуют романные персонажи, договорившиеся рассказать друг другу самые «скверные» свои поступки [3; с.120], или в ситуации между жизнью и смертью в исповеди обреченного Ипполита [3; с.232]. Отсюда понятен смысл сюжетного поведения князя и его речей, заключающийся в том, чтобы обратить действительность к тем основам человеческого общежития, которые проповедует евангельское слово, для чего необходимо каждому опроститься, стать «как дети», поскольку, «чтобы достичь совершенства, надо прежде многого не понимать», как говорит князь [3; с.458]. Эта мысль была явно оппозиционной по отношению к нигилистической гордыни, и смерть слишком поздно прозревшего Ипполита, воскликнувшего однажды «мы не дети» [3; с.227], становится в контексте романа авторским предупреждением, и не только современников, о вероятных последствиях, к которым может привести логика «навыворотной» действительности.

Причем, в отличие от слова нигилистов, чреватого установкой на исторически немедленное коллективное исполнение собственного содержания (вспомним «коммуны» шестидесятников), евангельское слово, проповедуемое Мышкиным, обращено к каждому человеку в отдельности и основано на сострадании, которое, по словам князя, «есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» [3; с.192]. Однако романная судьба князя реализуется по евангельской фабуле, и, осознавая это, он, как и Христос, может избежать детализированной опасности (напр., от ножа Парфена Рогожина), но не может избежать опасности быть использованным окружающими его персонажами (ради которых он жертвует собой) для своих собственных целей, напр., генералом Епанчиным, которому князя «бог послал» с тем, чтобы отвлечь внимание своей супруги от жемчуга, предназначенного Настасье Филипповне; или Лебедевым, обнаружившим с помощью наивной догадливости Мышкина вора, укравшего у него 40 рублей, и т. д. Но важнее другое. «Навыворотная» действительность может адаптировать князя, что грозило и Дон Кихоту, и тем самым извратить его высокие помыслы, определив ему место шута (так, генерал Епанчин предлагает по приезде князя в Петербург поселить его у Иволгиных, где проживает Фердыщенко, по выражению самого генерала, «сальный шут»; так, Аглая «по целым часам... поднимала князя на смех и обращала его чуть не в шута» [3; с.430] и т. д.). Поэтому у Мышкина возникает желание исчезнуть, «оставить все это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь», а иначе он «непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю» [3; с.256]. Этот столь устойчивый во многих произведениях мировой литературы, в частности, Л.Толстого («Казаки», «Отец Сергий», «Живой труп» и др.), И.Гончарова («Обломов»), мотив исчезновения, конечно же, оказывается типологически сходным с мотивом пастушеской Аркадии в «Дон Кихоте» — он тоже возникает в си-

туации не только осознания героями тщетности своих альтруистических замыслов, но и при понимании необходимости собственного нравственного самосохранения. И в этом смысле жертвенная развязка романа играет роль консерванта, нужного для защиты идеала от посягательств окружающей действительности. Но она же имеет и рецептивное значение. Как известно, развязка исчерпывает сюжетную историю героя и тем самым временно нейтрализует конфликт, который в данном случае принадлежит к периодически повторяющимся, а следовательно, и вечно актуальным. Но сюжет романа уже замыслов князя, и потому, возвращая его в исходную ситуацию «болезни», Достоевский, как и умертвивший своего героя Сервантес, сохраняет живыми для читателя эти, обусловленные содержанием Евангелия, замыслы. И залогом возможной реализации евангельского слова в будущем является то, что во многих персонажах романа (Гане Иволгине, Аглае, генеральше Епанчиной, Келлере, даже Ипполите), как обнаружил князь, есть что-то от ребенка.

Таковы результаты сравнительного прочтения двух произведений. Но можно, опираясь на опыт сопоставления этих романов, сделать и итоговое предположение, нуждающееся, конечно же, в дальнейшем исследовании. В отличие от таких типических речевых жанров, как «обличение», «отцовское напутствие», «клятва» и др., каждый из которых характеризуется непредсказуемым сюжетным развертыванием в разных романных ситуациях, что не позволяет установить фабульную закономерность каждого из них, «высокое» слово, несмотря на различные его варианты и модификации, обречено на одинаковую по своему содержанию и притом вечно повторяющуюся фабульную судьбу. Однако заложенный в нем смысловой потенциал позволяет подвергать его неоднократной сюжетной верификации, и этот типологический признак «высокого» слова, не свойственный иным речевым жанрам, обеспечивает ему статус традиционного, в том понимании, в каком говорят о традиционном сюжете и традиционном образе.

1. *Багно В.Е.* Дорогами «Дон Кихота». М.: Книга, 1988.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. *Достоевский Ф.М.* ПСС в 30 т., Т.Е. Л., 1973.
4. *Кэролл Л.* Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1978.
5. *Сервантес М.* Дон Кихот Ламанчский. М., 1976.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.92.

Summary

In this article the plot realization of the ideologically directed «high» word together with such speech genres as «father's parting word», accusation, oath etc. is for the first time analysed as a part of the so called «traditional word» analysed on the basis of comparison of Cervantes's *Don Quixote* and F.Dostoevsky's novel *The Idiot*.

Ю.І.Попов
Чернівецький університет

ДО ПИТАННЯ ПРО ТЕОРЕТИЧНИЙ СТАТУС РОБІНЗОНАДИ

Літературознавство XIX-XX ст. зібрало й узагальнило величезний фактичний матеріал, присвячений робінзонадам. Були виявлені літературні попередники й можливі документальні джерела «Робінзона Крузо» Д.Дефо [13], складені докладні бібліографії робінзонад [16; 21], досліджений вплив роману Дефо на літературу Австрії [23], Німеччини [14; 18; 22], Голландії [19], Франції [15; 18].

Саме слово «робінзонада» давно ввійшло в ужиток літературознавців, філософів, соціологів, політекономів, психологів, педагогів, проте його значення в конкретному випадку залежить від контексту. Політекономи розуміють під ним взаємовідносини людини, знарядь праці і природи в «чистому» вигляді, соціологи мають на увазі модель соціальної структури, вільну від суперечливості й невизначеності реального світу, психологи — певну ситуацію, цікаву з погляду вивчення людської психіки, в повсякденному розумінні — це яке-небудь відокремлення людини від суспільства.

Особливо цікавим є літературознавче розуміння слова. Утворене за допомогою поєднання власного імені з поширеним в європейських мовах суфіксом -ада, воно подібне до відономастичних найменувань типу «Іліада», «Генріада», «Лузіади», що передбачають низку пригод героя і вказують на епічний характер твору. Проте в наш час слово «робінзонада» пов'язується не стільки з героєм Дефо, скільки з ситуацією, в якій він опинився.

Чіткого і однозначного визначення поняття «робінзонада» немає, як і даних про точний час появи слова. Відомий німецький бібліограф Г.Ульрік вказував, що вперше воно було вжите німецьким письменником І.Шнабелем (1692-1750), автором дуже популярної у XVIII ст. робінзонади «Острів Фельзенбург» (1731). Очевидно, слово виникло разом з появою першої хвилі наслідувань «Робінзона Крузо» Дефо в 20-ті роки XVIII ст. Слід відзначити, що спочатку робінзонади не пов'язувались з ситуацією острівної ізоляції, епігонів Дефо цікавила в першу чергу фігура героя, за-

© *Попов Ю.І., 1993*

повзятливого простолюдина, який переборює найрізноманітніші перешкоди на своєму життєвому шляху.

Найбільш раннім зверненням до проблеми робінзонади була робота Г.Рейхарда «Бібліотека роману» (1779), в якій підкреслювалось, що наслідування роману Дефо «складають особливий і розгалужений вид німецького роману». Автор ділить наслідування «Робінзона Крузо» на два класи: робінзонади, що мають слово «Робінзон» в заголовку (40 творів), і «безлюдні острови» (2 твори) [16; с.125-126].

К.Гакен в «Бібліотеці Робінзона» (1808) проаналізував 34 твори: «Робінзон Крузо» і 6 його адаптацій, 26 робінзонад і 1 адаптацію «Острова Фельзенбурґ» І.Шнабеля. Показово, що дослідник виділив 2 форми рецепції роману Дефо: адаптацію і робінзонаду. До І класу він відносить твори, в яких тема Робінзона є епізодом, що не має структурного значення для загального задуму. В 2-ий клас входять твори, в яких ім'я Робінзона використовується як реклама, щоб привернути увагу читачів, але не містить у собі ні острівної ізоляції, ні взагалі яких-небудь мотивів морських подорожей. До 3-го класу належать твори, в яких творчо розвивається основна ідея Дефо, хоч ім'я Робінзона може й не згадуватись в їх назвах. Це книги про першовідкривачів і поселенців пустельних островів і земель, причому авторів більш цікавить розвиток ідеї суспільного проґресу, ніж самотнє існування на острові. 4-ий клас — книги про першовідкривачів південних земель, що описують побут, звичаї і політичні інститути народів, які заселяють ці райони. 5-ий клас — твори, де не використовується ім'я Робінзона. Це пригодницькі романи, в яких самотнє життя на острові є швидше примхою автора, ніж істотною потребою задуму твору. 6-ий клас — небагато творів, де зображений процес поступового психологічного розвитку людини, з дитячих років ізольованої від суспільства [16; с.130-132]. Слід відзначити, що при всій докладності класифікації К.Гакена в ній відсутня власне робінзонада — тобто твір, в якому острівна ізоляція охоплює більшу частину сюжету і представляє основний інтерес.

1854 р. виходить книга Г.Геттнера «Робінзон і робінзонади» з дуже докладним нарисом історії створення і художньої своєрідності роману Дефо, а також аналіз робінзонад XVIII ст. Англійські робінзонади Геттнер поділяє на 2 ґрупи — педаґоґічні і фабульні: «Одні дотримуються переважно повчальних, інші — оповідних епічних складових частин свого зразка [17; с.238]. В німецьких робінзонадах Геттнер розрізняє три ґрупи: 1) сатиричні повчальні історії; 2) авантюрні романи; 3) романізовані описи подорожей. Таким чином, Геттнер не робить чіткого розмежування між авантюрним романом і робінзонадою, мотив острівної ізоляції не береться до уваги.

Перша спроба визначити специфіку робінзонади була зроблена А.Кіппенберґом в книзі «Робінзон в Німеччині» після появи «Острова Фельзенбурґ» (1892). В ній автор вводить поняття «робінзонізський мотив»: «опис життя одного чи декількох осіб на віддаленому і безлюдному острові». Кіппенберґ класифікує досліджувані робінзонади як за вже відомим критерієм (зі словом «Робінзон» у заголовку і без нього), так і за змістом: «суто пригодницькі робінзонади» і жанр німецьких робінзонад, в яких описується заселення пустельних островів й утопічні острівні

держави. Перший вид часто залучає до оповіді такі популярні мотиви історії попереднього століття, як війна з турками, зіткнення з корсарами, полон у дикунів і морський бій (ті ж мотиви в «Робінзоні Крузо» Д.Дефо, «Кандіді» Вольтера, «Пригодах Мюнхгаузена» Распе — *Ю.П.*). Кіппенберг відзначає, що німецькі наслідувачі «Робінзона Крузо» розвивали у своїх робінзонадах 2 основні теми: 1) перебування на безлюдному острові героя, який залишається в живих або вмирає і залишає після себе щоденник; 2) введення жінки в одиноке існування [16; с.135].

1898 р. Г.Ульріх публікує бібліографію «Робінзон і робінзонади», який зараз залишається найповнішим вказівником літературних похідних «Робінзона Крузо» (110 переказів, 115 переробок, 277 наслідувань). Ульріх вважає нелогічною класифікацію робінзонад за назвами, оскільки в багатьох книгах ім'я «Робінзон» на обкладинці служило тільки для приваблювання читача. Такого роду твори він називає «псевдоробінзонадами», на відміну від «справжніх», які він визначає так: «Я називаю робінзонадою всі відомі мені твори, які роблять кульмінацією розповіді головний мотив «Робінзона Крузо» Дефо — острівну ізоляцію від людського суспільства або ж ті, в яких ця ізоляція присутня як епізод, при цьому не суттєво, чи мають вони ім'я «Робінзон» в заголовку, чи ні».

Для доведення своєї тези Ульріх пропонує своєрідний логічний тест. Він запитує: «Хто з'являється перед очима при слові «Робінзон»? — Бразильський плантатор, раб в Салесі чи мандрівник у Піренеях?» — і відповідає: «Звичайно, ні. Виникає усамітнена на острові людина» [16; с.140]. Більше того, продовжує Ульріх, Дефо присвятив три чверті своєї розповіді саме перебуванню Робінзона на острові, що в основному й захоплює читача, а коли там з'являються ще люди, оповідь стає менш цікавою. Додамо, що саме тому два продовження «Робінзона Крузо» мали значно менший успіх і в нас відомі тільки спеціалістам.

В.Ставерман в роботі «Робінзон Крузо» в Голландії» (1907) не згоджується з Ульріхом, вважаючи, що його розділ на робінзонади і псевдоробінзонади «непрактичний і зайвий, позаяк розмежування не може бути зроблене між творами, які хоча б коротко включають острівний мотив, і які не мають такого. Для читачів XVIII ст. тут не було різниці». На прикладі голландських наслідувань роману Дефо автор показує, що в цій країні слово «Робінзон» використовується в значенні «авантюрист», пояснюючи це тим, що, хоч в творі Дефо і присутній мотив ізоляції, він все ж в першу чергу є авантюрним романом [16; с.140].

Проблему схожості й різниці між робінзонадою й авантюрним романом розглядає Б.Мілдебрат в книзі «Німецькі авантюристи XVIII ст.» (1907). Він вважає ці поняття близькими, тільки друге не має на увазі острівної ізоляції. Далі дослідник відзначає, що частина романів про авантюристів виникла завдяки колосальному успіху «Робінзона Крузо», однак «плин життя авантюриста настільки відрізняється від життя справжнього Робінзона, що розповідь про авантюриста ніколи не може бути названа робінзонадою» [16; с.141].

Спроби різко розділити робінзонаду й авантюрний роман, на думку Ф.Ґоува, безпідставні. «Серйозний аналіз робінзонади свідчить про те, що вона не може бути відірвана від авантюрного роману» [16; с.142].

Ще одну класифікацію робінзонад представила австрійська дослідниця Зора Пріка в роботі «Робінзон Крузо» Д.Дефо і «Петер Вілкінс» Р.Палтока (1909). Автор досліджує 18 анґлійських наслідувань Дефо і ділить їх на 3 класи: «одні ставлять острівну ізоляцію від суспільства в центр сюжету; інші вводять нас у вищі сфери й описують острівне життя на екзотичному, ширяючому в повітрі острові. До третього класу я зараховую твори, які наближаються до переважно пригодницького опису мандрівок і використовують мотив Робінзона епізодично» [16; с.143]. Ця робота підводить до ряду висновків. Зокрема, вплив «Робінзона Крузо» на анґлійську літературу зливається після 1726 р. з дією «Пригод Ґуллівера» — тим самим сюжет про Робінзона набуває пародійних рис (зауважимо, що III частина «Мандрів Ґуллівера» починається з опису перебування Ґуллівера на безлюдному острові, причому перегук з «Робінзоном Крузо» має явно іронічний характер). В німецькій літературі мотиви роману Дефо комбінуються після 1731 р. з елементами роману І.Шнабеля «Острів Фельзенбурґ».

Аналізу цієї відомої німецької робінзонади XVIII ст. присвячує значну частину своєї книги «Утопія і робінзонада» (1914) Ф.Брюґґеманн. Він розглядає робінзонаду в тісному зв'язку з жанром утопії, спираючись на думку свого співвітчизника Л.Штайна: «Утопія є не що інше, як політико-соціальна робінзонада для дорослих... роман Шнабеля дає мотиву робінзонади новий напрямок... В ньому присутній новий суспільний ідеал — утопія» [14; с.4]. Робінзонада — утопія, на думку дослідника, повинна відповідати трьом основним вимогам: 1) острів для його мешканців не є вигнанням, а навпаки, притулком, сховищем від переслідувачів та інтриґ; 2) життя на острові — результат добровільної відмови від світу; 3) перебування на острові не переривається, якщо до цього не змушують вимоги продовження роду [14; с.85].

У Франції проблемі робінзонади присвячена робота В.Манна «Робінзон Крузо» у Франції. Дослідження про вплив цього твору на французьку літературу» (1916). Манн не прагне дати всеохопне визначення робінзонади, про вплив «Робінзона Крузо» треба судити за наявністю мотиву «перебування на пустинному острові або якого-небудь іншого самітнього існування» [19; с.112]. Ці мотиви виявляються ним в авантюрних, сентиментальних і утопічних романах. Віддаючи перевагу використанню слова «наслідування» (imitation) перед терміном «робінзонада», В.Манн завершує своє дослідження важливим висновком: «Існує дуже мало творів, які, подібно «Робінзону Крузо», змогли б так швидко пристосуватись до своєрідних смаків кожного народу. Ця книга настільки добре влилась у літературу всіх країн, що втратила острівний і національний характер, властивий їй спочатку» [19; с.268]. З іншого боку, анґлійці, маючи в розпорядженні оригінальний шедевр, не дуже прагнули створювати нових «Робінзонів», перевидаючи і адаптуючи роман Дефо.

Ще один аналіз робінзонади у Франції зробив П.Доттен. Другий том його дослідження «Даніель Дефо і його романи» (1924) присвячений «Робінзону

Крузо» і його впливу на різні літературні реґіони світу. В теоретичному відношенні П.Доттен вважає, що «оригінальність Дефо полягала не в створенні нового жанру, а в поєднанні двох вже існуючих: побожної книги і звіту про подорож» [15; с.327]. Автор часто використовує слово «робінзонада», не прагнучи, однак, дати йому точне і вичерпне визначення. Він не зупиняється спеціально і на класифікації робінзонад, але в розділі, присвяченому впливу «Робінзона Крузо» на анґлійську літературу XVIII ст., відзначає 2 тенденції в розвитку робінзонади в Анґлії: 1) введення до неї філософської доктрини, в більшій чи меншій мірі утопічної; 2) поєднання робінзонади з «феєричним» елементом з метою розважити читача. Робінзонаду з цією другою тенденцією Доттен називає «ґуллівєрівською», тобто такою, що об'єднує елементи «Робінзона Крузо» і «Мандрів Ґуллівера» [15; с.39]. Доттен вводить також поняття «сімейної», «жіночої», «дитячої» робінзонади в залежності від складу, статі й віку потерпілих [15; с.415]. Нарешті, він робить багатозначний висновок про суть самого робінзонівського сюжету, відзначаючи «незвичайну пластичність теми робінзонади, яка може бути пристосована до всіх часів, всіх країн, всіх способів мислення. Безперечно, дух Дефо відсутній в цих нових наслідуваннях: залишаються тільки рамки роману. Та хіба це не властиво леґендам, спільним для всіх народів, які їх формують на свій лад і змінюють героїв, згідно зі своїм смаком?» [15; с.408].

Про популярність робінзонад в Західній Європі йшлося вище, відзначимо наявність «робінзонівської» теми і в слов'янських літературах. Це твори С.Дестуніс «Петербурзькі Робінзони» (1874), С.Турбіна «Російський Робінзон» (1879), О.Хмелевої (Качулкової) «Робінзон в російському лісі» (1881), О.Дигасіньського «Пригоди юнака, або Польський Робінзон» (1896), А.Разіна «Справжній Робінзон» (1913), Б.Лавреньова «Сорок перший» (1924), З.Давидова «Російські Робінзони» (1940), В.Нестайко «Робінзон Кукурудзо» (1965).

Г.Ульріх в роботі «Робінзон Крузо» Дефо: Історія однієї світової книги» (1924) розглядає теоретичні питання, пов'язані з поняттям «робінзонада». Автор відзначає давність мотиву острівної ізоляції в літературі («тема така ж стара, як історія мореплавства»), підкреслюючи його важливість як об'єднуючого моменту всіх робінзонад. Ульріх наполягає, що «острівна замкнутість важливіша в робінзонаді, ніж подорожі в далекі країни чи полон, хоч ізоляція може бути не обов'язково на острові, а, наприк., у лісі чи на вершині гори (але не у в'язниці)» [22; с.80]. Інше суттєве питання, пов'язане з робінзонадою, — тривалість ізолювання. Автор вважає, що логічно визначити часову межу, коли острівна ізоляція є робінзонадою, неможливо, все залежить від конкретного випадку. Наступне питання — як розуміти самотність? Чи можна вважати самотністю перебування в ізоляції декількох людей? І тут дослідник не дає визначеної відповіді, наводячи відому філософську апорію: скільки піщинок складуть купу? З іншого боку, зауважує Ульріх, навіть Робінзон Крузо не повністю самотній на початку перебування на острові — у нього є знаряддя праці, Біблія, дитячі спогади, і таким чином він пов'язаний з цивілізацією. Інакше кажучи, ані місце ізоляції, ані її строк, ані кількість потерпілих, ані ступінь відірваності від решти людства не можуть бути достатніми критеріями для визначення

робінзонади: «Під робінзонадою ми розуміємо більш чи менш майстерно складену розповідь, яка представляє нам життєві колізії одного чи декількох осіб в умовах острівної замкнутості. Причому ця ізоляція не є результатом сентиментальної втечі від світу і являє собою основний мотив або великий епізод на відміну від авнтюрного роману, для якого мотив Робінзона є тільки примхою автора» [22; с.81].

Ф.Ґоув в книзі «Уявна подорож в художній прозі» (1961) аналізує зв'язок робінзонад з романом Дефо. Автор вважає, що «найбільш загальне, найпростіше визначення не витримує критики: робінзонада не є наслідуванням «Робінзона Крузо», і обґрунтовує цю думку так: «Одна книга настільки домінувала над всім «типом» робінзонад, що критики взяли деякі її характеристики для визначення всього «типу»... З одного боку, острівна ізоляція є більш широким поняттям по відношенню до специфічної острівної самотності в «Робінзоні Крузо». З іншого — ця книга в своїй цілісності є дещо значно більше, ніж розповідь про острівну самотність, їй притаманна універсальність, яка робить усяку вузьку її класифікацію неможливою, вона ширша, ніж робінзонада, і містить елементи, що не стосуються прямо до острівної ізоляції» [16; с.151]. Робінзонада ж, на думку Ґоува,— тільки назва теми чи мотиву, для розвитку якого використовується «уявна подорож» («Imaginary voyage»).

В.Кайзер в «Короткому літературному лексиконі» (1961) визначає робінзонаду як чітко виражений різновид авантюрного роману, якому властиві дві характерні особливості: 1) мотив острівної замкнутості; 2) перебування на острові носить характер добровільної відмови від життя в суспільстві [18; с.196].

Ґ.фон Вільперт в «Літературному словнику» (1964) називає робінзонаду особливою формою авантюрного роману, для котрої характерним є мотив перебування героя у вигнанні. Автор вказує три напрямки, за якими в подальшому розвивалася робінзонада: 1) утопічний роман; 2) пригодницький роман; 3) дидактико-виховний роман для юнацтва [24; с.586-587].

«Літературознавчий словник» під редакцією К.Треґера відмежовує роман Дефо від власне робінзонад. «Робінзон Крузо» розглядається як реалістичне полотно капіталістичної торгівельної і промислової практики, тоді як наступні робінзонади під впливом педаґоґічної теорії Ж.-Ж.Руссо набули дидактико-виховної направленості і призначались в основному для дітей [25; с.440-441].

У літературознавстві колишнього Радянського Союзу спеціальні дослідження на «робінзонівську» тему відсутні, однак були зроблені спроби більш-менш вичерпно визначити робінзонаду, підкреслити її характерні риси і класифікувати її різновиди.

А.А.Анікст в статті з «Літературної енциклопедії» (1935) прагне розмежувати авантюрний роман і робінзонаду: «...В той час як авантюрно-пригодницький роман будується на конфлікті між людьми, робінзонада має своїм сюжетним стрижнем боротьбу відокремленої людини з супротивною їй природою» [2; с.718-723]. В книзі «Даніель Дефо» (1957) дослідник нази-

ває робінзонади то «особливим видом» роману», то «різновидом пригодницького роману», то говорить про «жанр робінзонади» [3; с.97-99].

Ю.І.Кагарлицький у «Короткій літературній енциклопедії» (1964) дає визначення робінзонади з погляду політекономії: «Уявлення Дефо, згідно з якими виробництво споконвіку розвивалось в індивідуальних формах праці, одержало назву «робінзонади» [8; с.622-625].

Плідною здається думка про робінзонаду Є.П.Брандіса — це «зручна форма розповіді, яка дозволяє жваво і ненав'язливо виразити продуману систему позитивних ідей — моральних, соціальних, педаґоґічних» [4; с.3-22].

«Словник літературознавчих термінів» (1971) В.М.Лесина і О.С.Пулинця оцінює робінзонаду в дусі вульґарного соціолоґізму: «Ідеалізація особистої наполегливості та індивідуалізму, іґнорування ролі колективу в творах цього жанру породили іронічне відношення передових літераторів XX ст. і радянських літературознавців до робінзонад» [9; с.361].

У «Словнику літературознавчих термінів» (1974) за редакцією Л.І.Тимофеєва і С.В.Тураєва дано два розуміння робінзонади. З літературозавчого погляду, «робінзонада — розповідний літературний твір (звичайно роман), що зображує життя однієї людини чи ґрупи людей, ізольованих від суспільства», з філософсько-світоглядного — ідейна концепція, яка складалася в західноєвропейському просвітництві XVIII ст. Суть її в тому, що людину нової, буржуазної епохи розглядали не як результат історичного розвитку, а як певний ідеал, який нібито давно існував на землі» [11; с.326].

Коротке, але дуже містке визначення робінзонаді дано в «Словнику іншомовних слів» (1984): «Робінзонада (від імені героя роману Д.Дефо «Робінзон Крузо») — художній твір, сюжетом якого служить історія благоустрою героя чи ґрупи героїв, відірваних від цивілізації (напр., «Таємничий острів» Ж.Верна)» [10; с.436].

О.В.Анікін в книзі «Юність науки: життя й ідеї мислителів-економістів до Маркса» (1985) використовує для визначення робінзонади термінолоґію політекономії: «Робінзонада — це створена уявою мислителя і письменника ситуація, в якій окрема людська особа (іноді невелика ґрупа людей) поставлена в умови життя та праці поза суспільством... це, якщо хочете, економічна модель, в якій виключаються відносини людей між собою, тобто суспільні відносини, і залишені тільки відносини відособленої людини з природою» [1; с.114]. Погляд на робінзонаду як на подієво-сюжетну ситуацію і модель є продуктивним і в літературознавстві.

Ряд зауважень дослідників пов'язаний з переробками роману Дефо. Ф.Ебін, Н.Медведєва, І.Печерська, М.Смірнова в статті «Літературні переробки «Робінзона Крузо» (1934) відзначають: «...повністю, у всій єдності Дефо безумовно складний для дітей, ось звідки перш за все виникла необхідність літературних переробок «Робінзона Крузо». Автори підкреслювали, що можливості таких переробок сприяв «вражаюче динамічний і гнучкий сюжет «Робінзона Крузо», схожий на фольклорні сюжети: «Доля сюжету «Робінзона Крузо» в цьому смислі схожа на долю бродячих сюжетів в казках різних народів і різних класів». Далі в статті оцінюються дореволюційні переробки «Робінзона Крузо» і виявляється

їхній «алґоритм»: «Майже всі ... переробки носили дещо спекулятивний характер в тому розумінні, що в них «Робінзон Крузо» не зберігався, а створювався по суті новий твір. Використовувався тільки захоплюючий сюжет і авторитет цього твору. Ідейний же зміст вкладався зовсім новий. Відбувався розпад живого художнього орґанізму, «фальсифікація, яка полягає в дуже тонкій підтасовці ідей. Зберігається місце дії, дійові особи, основна фабульна нитка, але об'єкт вже не той» [12; с.11-18]. Висновок про можливість насичення робінзонади різними ідейними концепціями дуже важливий для сучасного розуміння цього літературного феномену.

Та ж думка про ідейно-тематичну полівалентність робінзонади є основою єдиної виявленої нами в даній сфері класифікації робінзонад, викладеної в передмові до роману М.Баллантайна «Кораловий острів» (1858). Ця класифікація, що йде від редакції випуску, вказувала на такі варіанти визначення робінзонади: 1) сховище від соціальної несправедливості і машинної цивілізації; 2) засіб морального самовдосконалення особи; 3) епізод в авантюрному романі; 4) спосіб популяризації наукових знань; 5) соціальна утопія.

Таким чином, відштовхуючись від вищеперелічених досліджень робінзонад і на підставі аналізу більше 70-ти літературних робінзонад, можна зробити такі висновки. Робінзонада — це особлива традиційна художня структура, яка відрізняється від інших традиційних структур тим, що основну роль в ній відіграє не традиційний образ, а сюжет, в основі якого — ізоляція людини (ґрупи людей) у тих чи інших умовах. Ця сюжетна схема може наповнюватись різноманітним ідейно-моральним змістом, в ній можуть фіґурувати персонажі різноманітних національностей, темпераментів і світоглядів. Все це дозволяє визначити робінзонаду як традиційну сюжетну модель.

Незвичайна пластичність «робінзонівського» сюжету дає змогу поставити в ньому цілий ряд важливих екзистенційних проблем. Це, перш за все, вічна боротьба людини з природою, її підкорення і водночас єднання з нею. Це усвідомлення, з одного боку, самого себе віддалік від собі подібних, а з іншого — нерозривного зв'язку з рештою людства. Це відчуття власної самоцінності і власних можливостей. Це радість натхненної творчої праці. Це, нерідко, спроба створення кращого світу, ніж той, який був примусово чи навмисне покинутий, утопічна мрія про соціальний устрій, де немає гноблення, пороків і злиднів. Це прагнення скинути тиск державної машини, яка в більшості випадків обмежувала вільний розвиток особи, і водночас бажання проявити власні законодавчі й орґанізаторські здібності.

Таке широке коло проблем, поставлених в робінзонадах, вимагає їх класифікації за ідейно-тематичним принципом. Логічно виділити такі типи:

1. Робінзонади-утопії.
2. Педаґоґічні робінзонади.
3. Науково-популяризаторські робінзонади.
4. Психологічні робінзонади.
5. Соціально-моральні робінзонади.

Утопічні робінзонади. Тип робінзонади, який дуже часто зустрічається і є одним з найбільш ранніх. Слід відрізняти 2 варіанти такої робінзонади. В

першому ситуація ізоляції — тільки епізод, що передує власне утопії. Людина (ґрупа людей), яка зазнала катастрофи, опиняється на острові, влаштовується там і в процесі його дослідження потрапляє в державу людей, що живуть у щасті та благоденстві. Основна частина розповіді присвячена описові законів, порядків та звичаїв утопічної держави. Тобто робінзонада є вмотивуванням утопії, як би вводить її. Так побудовані «Історія севарамбів» (1675) Д.Вераса, «Голландський Робінзон» (1708) Х.Смекса, «Петер Вілкінс» (1751) Р.Палтока.

Другий варіант утопічної робінзонади з'явився пізніше і являє певну складність для аналізу саме через орґанічний зв'язок робінзонади та утопії. В даному випадку герої, що опинились на безлюдному острові, влаштовуються на ньому і врешті орґанізують колонію, засновану на певних соціально-економічних принципах. Де ж закінчується робінзонада і починається утопія? Очевидно, робінзонада природно трансформується в утопію, коли кількість колоністів дозволяє це мотивувати, і відношення «людина — природа» доповнюються стосунками між людьми. Так будувались багато робінзонад і, в першу чергу, роман Дефо, перша частина якого — робінзонада, а в другій значне місце займає сільськогосподарська утопія. Далі — це роман І.Шнабеля «Острів Фельзенбурґ», натхненний просвітницькою ідеєю. В XIX ст. за цим же принципом побудована робінзонада Ф.Купера «Кратер» (1848), яку правильніше було б називати антиутопією, оскільки в ній іде мова про катастрофу колонії, заснованої на принципах приватного підприємництва.

Педаґоґічні робінзонади припускають викладення певної системи педаґоґічних поглядів. Поштовх до появи таких робінзонад дав Ж.-Ж.Руссо, витлумачивши роман Дефо з педаґоґічно-дидактичних позицій. Найчастіше це переробка чи адаптація роману Дефо з акцентуалізацією його виховних моментів (сміливість, працелюбність, благочестя, повага до старших тощо). Такими є «Новий Робінзон» І.Кампе (1779), переказ «Робінзона Крузо» К.Чуковським. Існували й ориґінальні варіації: «Швейцарський Робінзон» (1812) І.Вісса, «Два роки канікул» (1888) Ж.Верна.

Науково-популяризаторські робінзонади служать для пропаґанди тих чи інших галузей знання. Видатним майстром такого роду робінзонад був Ж.Верн. Його «Таємничий острів» (1875) — гімн науці і техніці XIX ст., «Гектор Сервардак» — урок космоґрафії. Близька до науково-популяризаторської ґеоґрафічна робінзонада, в якій вимальовується флора і фауна, побут, звичаї та обряди народів, що населяють екзотичні острови, наприклад, «Кораловий острів» М.Балантайна.

Автори *психоло́ґічних робінзонад* зосереджують увагу на антропоґічних проблемах. Ситуація ізоляції дозволяє поставити цікаві у психоло́ґічному відношенні проблеми існування людини поза цивілізацією та суспільством, її взаємовідносин з природою і морального самовизначення. У XX ст. ця традиційна «робінзонівська» проблематика переосмислюється з урахуванням досягнень сучасної філософії, психоло́ґії, антропоґії, соціоґії: «Сюзанна і Тихий океан» (1921) Ж.Жіроду, «Пустельник Тихого океану» (1922) Ж.Псішарі, «П'ятниця, або кола Тихого океану» (1967) М.Турньє.

Соціально-моральна робінзонада включає постановку найважливіших світоглядних, моральних, політичних, класових, національно-расових проблем. Цей тип робінзонади особливо характерний для літератури XX ст. Ситуація ізоляції тут перетворюється в художньо-умовний прийом, що дозволяє поставити соціально-політичний чи морально-етичний «експеримент», створити модель суспільно-політичної структури. Така робінзонада використовується для осмислення суті людської природи: «Острів Великої Матері» (1924) Ґ.Гауптмана, «Володар мух» (1954) У.Голдінґа; постановки класового конфлікту: «Сорок перший» Б.Лавреньова; вирішення теологічної проблеми: «Робінзон» (1958) М.Спарк; створення роману-попередження: «Мальвіль» (1972) Р.Мерля.

Така класифікація робінзонад за ідейно-тематичним принципом пропонується нами. Однак цей тип класифікації не єдиний. Цікавою є систематизація робінзонад за ступенем їх достовірності, адже специфіка функціонування цієї традиційної художньої структури полягає в тому, що почасти в основі робінзонади лежить історичний факт. Тобто можна окремо виділити так звані документальні робінзонади, які базуються на справжніх випадках ізоляції людини (ґрупи людей) в тих чи інших умовах. Особливо продуктивний щодо цього випадок з О.Селькірком. Крім того, що він послужив прототипом для героя Дефо, йому присвячені глави в подоріжних нотатках анґлійських мореплавців У.Дампіра і В.Роджерса, про нього писав Р.Стіль в журналі «Анґлієць» за 1713 р., 1858 р. виходить роман французького письменника Сентіна «Олександр Селькірк» (у російському перекладі А.В.Разіна «Сравжній Робінзон»), не кажучи вже про численні публікації в періодиці [5; с.18-19].

Досить добре відома історія, яка мала місце в кінці XVIII ст. з анґлійським кораблем «Bounty», команда якого вибрала життя на безлюдному острові замість повернення на батьківщину. Про цей випадок писали Ж.Верн («Бунтівник з «Баунті»), М.Твен («Велика революція в «Піткерні»), чеський ґеоґраф Ф.Бегґунек («Книга Робінзонів»), американські письменники Ч.Нордхофф і Д.Холл («Заколот на «Баунті»), етноґрафи: швед Б.Даніельсон («На «Баунті» в південні моря») і датчанин А.Фальк-Ренне («Зліва по борту — рай. Подорож слідами «Баунті»). Нарешті, ця історія лягла в основу глибокої соціально-політичної робінзонади Р.Мерля «Острів».

Також у XVIII ст. чотири російських моряки прожили декілька років на безлюдному острові в Білому морі. Цей епізод послужив матеріалом для книги З.Давидова «Російські робінзони» (1940).

У XIX ст. історія каторжника-анґлійця, який прожив декілька років в одвічних лісах Австралії, описана Д.Морґаном в книзі «Життя і пригоди У.Баклі» (1852).

У XX ст. самітництво сім'ї старовірів в сибірській тайзі лягло в основу нарисів В.Пєскова «Тайговий тупик». Тримісячне перебування 14-річного школяра на острові в Тихому океані описане в документальній повісті М.Внукова «Віч-на-віч» [6]. В 1985 р. в пресі з'явилось повідомлення про 74-річне перебування на безлюдному острові анґлійця Джеремі Біббса. Приклади можна було б продовжувати, однак важливіше відзначити харак-

терну особливість: документальна оповідь почасти белетризується, відбувається своєрідний сплав історико-документального і фіктивного матеріалу, причому вигадка часом починає домінувати над фактами, скажемо, фіґури Селькірка і капітана «Баунті» Блая значною мірою були деформовані наступними інтерпретаторами.

Нарешті, деякі дослідники (А.А.Анікст, С.В.Тураєв) відносять до робінзонади розповіді про життя людських дітей серед тварин. Це, зокрема, «Джунґлі» Р.Кіплінґа і романи Е.Берроуза про Тарзана. Однак таке розширення сфери робінзонади видається неправомірним, оскільки зміст цих творів має дуже мало спільного з характерною проблематикою робінзонади.

Наведені вище класифікації базуються в основному на позалітературних критеріях. Не менш важливою є спроба класифікації за літературними ознаками, зокрема, намагання визначити жанрові характеристики традиціної сюжетної моделі.

Проблема жанрової специфіки робінзонади привернула увагу дослідників ще в XIX ст. Суперечки йшли в основному з приводу співвідношення «робінзонада — авантюрний роман». Були спроби виділити робінзонаду в окремий жанр, однак більш правомірною здається погляд, що робінзонада — різновид жанру авантюрного роману. Бо яким би не було ідейно-тематичне наповнення робінзонади, авантюрний елемент незмінно присутній. «Робінзон Крузо», будучи романом-еталоном для авторів наступних робінзонад, при всій своїй глибині й філософічності, містив чималу частку пригодницького елементу. Однак тільки цим жанровий потенціал роману Дефо не вичерпується. А.А.Єлістратова візначає: «Прообраз просвітницького реалістичного роману в ще не відокремленому, нерозділеному вигляді поєднує в собі багато літературних жанрів. Це подорож; це автобіоґрафічний роман пригод; це «роман виховання»; це белетристичне перекладення локківської терії суспільного договору і передбачення «робінзонад» анґлійської буржуазної політичної економії» [7; с.113]. Далі підкреслюється зв'язок «Робінзона Крузо» зі справжніми й вигаданими звітами про подорожі, записками мореплавців, купців, відкривачів нових земель,— тим, що у французькій літературі XVIII ст. називалось жанром «вигаданих подорожей».

Можна було б віднести роман Дефо до жанру психолоґічного, утопічного, «благочестивого» (П.Доттен) роману, «роману випробування» (М.Бахтін). Жанрові потенції «Робінзона Крузо» різні, і це сприяло жанровій різноманітності наступних робінзонад, автори яких розвивали певний аспект роману Дефо.

Більшість ранніх наслідувачів абсолютизували авантюрний елемент в «Робінзоні Крузо», почасти навіть ситуація острівної ізоляції була тільки незначним епізодом в низці пригод героя.

На тій же стадії рецепції роману Дефо робінзонада сприяла становленню жанру утопічного роману (утопії Мора і Кампанелли не були романами в повному розумінні цього терміну). Характерним твором цього жанру став «Острів Фэльзенбурґ» І.Шнабеля. Робінзонади були першими книгами,

призначеними спеціально для дітей. Істотну роль в становленні жанру роману для дітей відіграли «Новий Робінзон» І.Кампе і «Швейцарський Робінзон» І.Вісса. Серію чудових робінзонад для юнацтва створив Ж.Верн, серед яких виділяється «Таємничий острів». По суті, романи Ж.Верна слід віднести до жанру науково-фантастичної, популяризаторської літератури, який тоді зароджувався; в ньому робінзонади посіли гідне місце.

Однак не слід думати, що в XIX ст. робінзонади стали надбанням виключно дитячої та юнацької літератури. З поширенням в першій половині століття теорій утопічного соціалізму і спробами їх реалізації з'являються робінзонади, насичені серйозним соціально-політичним змістом. Продовжує розвиватись жанр соціальної утопії, і «робінзонівська» ситуація почасти є в ньому важливим сюжетотворчим стрижнем: «Кратер» (1848) Ф.Купера, «Дім в пустелі» (1851) Т.Майн Ріда, «Уолден, або Життя в лісі» (1854) Г.Торо, «Корабельна аварія «Джонатана» (1909) Ж.Верна.

В XX ст. робінзонада продовжує існувати в традиційній якості різновиду авантюрного роману для дітей та юнацтва: «Робінзони космосу» (1955) Ф.Карсака, «Повернення Робінзона Крузо» (1958) Р.Тріса, «П'ятниця, або Дике життя» (1971) М.Турньє.

З іншого боку, безсумнівно посилилась тенденція використання ТСМ для постанвки серйозних соціально-політичних і моральних проблем сучасності. Робінзонада лежить в основі сюжету філософсько-сатиричного роману Ґ.Гауптмана «Острів Великої Матері» (1924), психологічного роману Ж.Жіроду «Сюзанна і Тихий океан» (1921), соціално-психологічної повісті Б.Лавреньова «Сорок перший» (1924), морально-філософської притчі У.Голдінґа «Володар мух» (1954), екзистенціалістського роману-полеміки М.Турньє «П'ятниця, або Кола Тихого океану» (1967), антиутопії Р.Мерля «Мальвіль» (1972).

Завершуючи аналіз жанрової еволюції робінзонади, відзначимо, що в XIX-XX ст. існували перекладення роману Дефо для театру і кіно. Та вони не мали успіху з цілком зрозумілої причини: тривале самітнє перебування Робінзона чи його літературного двійника на острові важко піддавалось сценічній і кінематоґрафічній інтерпретації, в основному обігрувались епізоди, пов'язані з появою П'ятниці. Серйозний роман Дефо тим самим виливався в бурлеск (досить згадати італійський фільм «Сеньйор Робінзон»).

Класифікація робінзонад за ідейно-тематичними і жанровими ознаками не є єдино можливою. Цікаво розглянути залежність робінзонад від роману-еталону, оскільки їх автори завжди так чи інакше відштовхувались від «Робінзона Крузо». Термінологічної чіткості в описі «робінзонівської» теми немає. Ф.Б.Ґоув вважає, що «робінзонада не є наслідуванням», В.Манн ідентифікує її варіанти, Г.Ульріх розрізняє переклади, переробки і наслідування, не пояснюючи, однак, суті цих термінів. В дослідженнях радянських літературознавців використовуються терміни «переробка», «перероблення», «переповідання», але найчастіше ця проблема взагалі залишається поза увагою, робінзонада визначається за жанровою ознакою: роман, особливий вид розповіді, різновид пригодницького роману тощо.

Отож треба внести певну ясність в цю справу й розмежувати такі форми літературної рецепції роману Дефо в порядку їх наближеності до нього:

1. Переклад.
2. Авторська вказівка.
3. Адаптація.
4. Переробка.
5. Перекладення.
6. Наслідування.
7. Пародія.
8. Полеміка.

Переклад. Ця форма рецепції досить добре визначена і не викликає яких-небудь термінологічних розбіжностей, однак у випадку роману Дефо виникають певні труднощі. «Робінзон Крузо» неодноразово перекладався на різні мови світу, проте і зараз ці переклади не цілком досконалі. Ранні переклади грішили явними неточностями і прогалинами, так що важко було розмежувати їх переклади і адаптації.

Авторська вказівка. Йдеться про пряме авторське згадування в тексті робінзонади героїв, сюжетної ситуації чи назви роману Дефо. Цей вид рецепції відіграє дуже важливу роль орієнтиру, що вказує на зразок для наслідування.

Адаптація. Має на меті деяке скорочення роману і спрощення його ідейної концепції з відповідною зміною стилю без порушення сюжетної та образної структури, наприклад, адаптація «Робінзона Крузо» для дітей К.Чуковського (в наших виданнях іменується переказом).

Переробка. Допускає зміну цілого ряду параметрів роману-еталону: ідейної концепції, частково сюжетної структури, місця і часу дії, жанру і стилю — при збереженні системи образів. Так, в «Новому Робінзоні» І.Кампе Робінзон перетворюється в сентиментального, невпевненого в собі резонера, стиль набуває рис мелодраматизму, істотно змінюється архітектоніка, роман трансформується в діалогізований дидактичний посібник для дітей. До переробок належить і роман М.Турньє «П'ятниця, або Кола Тихого океану», в якому образи роману Дефо інтерпретуються в дусі філософії і психології XX ст.

Перекладання передбачає зміну літературного роду чи навіть виду мистецтва; так в XVIII-XIX ст. «Робінзон Крузо» дуже часто пристосовувався для сцени, а в XX ст.— для кіно.

Наслідування передбачає повну відмову від композиційної та образної системи роману-еталону, зв'язок з яким визначається тільки використанням традиційної сюжетної моделі та авторськими вказівками. Найчастіше саме цей вид рецепції називають робінзонадами. Найзначніші наслідування: «Острів Фельзенбург» І.Шнабеля, «Швейцарський Робінзон» І.Вісса, «Таємничий острів» Ж.Верна, «Острів Великої Матері» Г.Гауптмана, «Володар мух» У.Голдінґа, «Острів» Р.Мерля. Серед наслідувань треба виділити *пародію*, коли ситуація роману Дефо доводиться до ґротеску, абсурду: «Французький авантюрист» (1782) Ле Сюіра, «Школа Робінзонів» (1888) Ж.Верна, і внутрішньо пов'язану з нею *літературну полеміку*, в якій

концепції роману-еталону відкрито протиставляється інший погляд на проблему «людина на безлюдному острові»: «Сюзанна і Тихий океан» Ж.Жіроду, «Пустельник Тихого океану» Ж.Псішарі.

Особливо слід відзначити своєрідний тип рецепції, що стоїть між переробкою і наслідуванням — *дописування* роману-еталону, в якому дається той чи інший варіант подальшої долі Робінзона Крузо: «Спадкоємець Робінзона» (1894) А.Лорі, «Повернення Робінзона Крузо» Р.Тріса.

Такими є деякі засади теоретичного аналізу функціонування «робінзонівської» теми в літературі, які дозволяють зробити такі висновки: 1. Робінзонада є місткою художньою структурою, здатною включати в себе різноманітний ідейно-моральний зміст. 2. Будучи периферійним явищем в літературі, робінзонада все ж тісно пов'язана з розвитком провідних літературних напрямів і жанрів. 3. «Робінзонівська» тема в літературі реалізується за допомогою різних форм рецепції роману Д Дефо «Робінзон Крузо».

1. *Аникин А.В.* Юность науки: жизнь и идеи мыслителей-экономистов до Маркса М., 1985.
2. *Аникст А А.* Робинзонада // Лит. энциклопедия. М., 1935
3. *Аникст А.А.* Даниэль Дефо. М., 1957.
4. *Брандес Е.П.* Жюль Верн и труд его жизни // Верн Ж. Короткие романы. Кишинев, 1984.— С.3-22.
5. *Бремер Г.* Если бы не строптивость Александра Селькирка, мир не имел бы «Робинзона Крузо» // За рубежом, 1986, N 39.— С.18-19.
6. *Внуков Н.* Один на один // Аврора, 1982, N 5-6
7. *Елистратова А.А.* Английский роман эпохи Просвещения М ,1966.
8. *Кагарлицкий Ю.И* Дефо // Краткая лит энциклопедия. М , 1964.— Т.2, С.622-625.
9. *Лесин В.М , Пулинець О.С.* Словник літературознавчих термінів. Київ, 1971.
10. *Словарь иностранных слов.* М , 1982.
11. *Тимофеев Л.И., Тураев С.В.* Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
12. *Эбин Ф., Медведева Н., Печерская И , Смирнова М* Литературные переделки «Робинзона Крузо» // Детск. и юнош. литература. 1934, N 8.— С.11-18.
13. *Brandl L.* Vordefoesche Robinsonaden in der Weltliteratur // Germanisch-romanische Monatschrift. Weimar, 1913.— Nr 5.
14. *Bruggemann F.* Utopie und Robinsonade. Weimar, 1914.
15. *Dottin P.* Daniel De Foë et ses romans. Paris, 1924.— V.2.
16. *Gove Ph. B.* The Imaginary Voyage in Prose Fiction. London, 1961.
17. *Hettner H.* Robinson und die Robinsonaden. Berlin, 1854.
18. *Kayser W.* Kleines literaturisches Lexikon. Munchen, 1961.
19. *Mann W.* Robinson Crusoe en France. Paris, 1916.
20. *Staverman W.H.* Robinson und Robinsonaden in Nederland. Groningen, 1907.
21. *Ullrich H* Robinson und Robinsonaden: Bibliographie. Weimar, 1898.

22. *Ullrich H.* Defoes Robinson Crusoe: Die Geschichte eines Weltbuchs. Leipzig, 1924.
23. *Wagner H.F.* Robinson in Oesterreich. Salzburg, 1886.
24. *Wilpert Gero von.* Saschwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1964.
25. *Wörterbuch der Literaturwissenschaft.* Herausgeber Claus Träger.

Стаття надійшла до редколегії 16.02.98

Summary

The article analyses different aspects of *robinsonade* as one of the most wide-spread plots in the European literature. This plot is marked by a remarkable universality, it puts various pedagogical, social, ethic, scientific questions. *Robinsonades* include different forms of reception of Daniel De Foe's *Robinson Crusoe* (translation, adaptation, imitation, etc.).

О.В.Червинская,
Черновицкий университет

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ТВОРЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ (ЖАННА Д'АРК В СОВРЕМЕННОЙ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОЙ И ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ)

Героиня столетней войны (1337-1453) между Францией и Англией за французский престол, предрешившая ее исход в пользу французов, сожженная на костре инквизиции 30 мая 1431 г. в возрасте около 19 лет, четверть века спустя оправданная, более того, в 1920 г. папой Бенедиктом XV причисленная к лику святых, Жанна д'Арк занимает особое место в общечеловеческой истории и в конкретном индивидуальном сознании. Часто восприятие этого образа становилось столь активным, что воплощалось в законченной художественной форме музыкального, живописного, скульптурного или литературного произведения. Еще при жизни героини с последними своими стихами „Слово о Жанне д'Арк" (1429) к ней обратилась известнейшая французская поэтесса той эпохи Кристина Пизанская, а в Орлеане была разыграна „Мистерия об осаде Орлеана" - древнейшая из так называемых „светских мистерий". Достаточно назвать имена В.Шекспира, Ф.Вольтера, Ф.Шиллера, А.Пушкина, М.Твена, А.Франса, М.Метерлинка, Б.Шоу, Б.Брехта, А.Зегерс, писавших о ней, чтобы представить, в каких границах резонирует имя Жанны хотя бы в европейской литературной традиции.

Вопреки церковному приговору, Жанна стала интернациональным символом патриотизма. Довольно часто можно встретить такие определения, как русская, польская, испанская и пр. Жанна д'Арк. Потенции этого образа-символа оказались неисчерпаемы: он постоянно возрождается в новом контексте, осмысляется, трактуется, реконструируется, „трансплантируется" (выражение Д.С.Лихачева). Иными словами, этот образ в полной мере является традиционным, входя в группу традиционных образов исторического происхождения.

© Червинская О.В., 1995

Вопрос связан в целом с проблемой соотношения факта и вымысла в художественном творчестве.

Мировая литература не раз обращалась к наиболее значительным историческим фактам. Первыми собственно художественными интерпретациями этих фактов следует, по-видимому, признать образцы так называемой „Менипповой сатиры", или, по выражению М.М.Бахтина, давшего анализ ее художественных особенностей, - мениппеи, характеризующейся „исключительной свободой сюжетного и философского вымысла", несмотря на то, что „ведущими героями мениппеи являются исторические и легендарные фигуры". Ученый указал на ее отход от мемуарно-исторических ограничений, свойственных еще „сократическому диалогу" [1, с.192-193]. С тех пор исторический факт стал достоянием литературы: в одних случаях организуя сюжет, в других - хронотоп... Налицо многообразие функций, которые может взять на себя тот или иной исторический факт в художественном произведении.

Проблема соотношения факта и вымысла как фабульной основы художественного произведения предопределяется специфической природой литературы и ее генезисом, т.е. тем обстоятельством, что не всегда существовали четкие границы между собственно литературой и собственно историей: так Гомер, Геродот, Платон, Плутарх, с точки зрения древних, излагали историю, сегодня их произведения относятся к художественной литературе. Это же явление характерно и для Средневековья. Еще в эпоху Шекспира было возможно совмещение историка и литератора в одном лице (достаточно вспомнить, что и сам В.Шекспир начинал как автор исторических драм-хроник). Иными словами, „отягощенность литературы историческим фактом", используя выражение историка А.В.Гулыги [3, с.117], - явление закономерное, хотя на сегодняшний день литература и история как формы сознания строго дифференцируются.

Конкретный исторический образ значительно ограничивает фантазию и творческий произвол художника, держит его в строгих рамках заданной конкретности, но, несмотря на это, казалось бы, нестерпимое для творческой личности давление, писатели, тем не менее, охотно обращаются к таким образам. Причины этого явления кроются, по-видимому, в том творческом потенциале, который заложен в образе почти любого значительного исторического персонажа.

Особенности литературного персонажа исторического происхождения, во-первых, предопределяются его природой: это лицо, некогда реально существовавшее (Эзоп, Александр Македонский, Юлий Цезарь, Жанна д'Арк) - в отличие от мифологических и фольклорных традиционных образов. Поэтому он представляет не только определенный психологический тип, но и определенную фабулу, поскольку имеет свое „прошлое", „насто-

ящее" и „будущее", которое не надо выдумывать. Ассоциативная связь „имя" - „фабула-история" делает традиционный образ кодом этой фабулы. Однако, игнорируя эту синкретичность героя и его истории, точнее, осмысляя или переосмысляя ее, художник может вообразить такую „подробность", такой сюжетный поворот, которых не было и не могло быть, организовать их в совершенно неожиданное повествование. Это сделал, например, Пушкин, придумав „послесловие" к истории Жанны д'Арк - сюжет о несостоявшейся дуэли между „последним из ее свойственников" и Вольтером, сделавшим ее героиней фривольной исторической поэмы „Орлеанская девственница" и тем самым оскорбившим ее память [2, с. 198-201]. Во-вторых, исторический образ синкретически связан с определенной исторической эпохой. Однако для искусства это не всегда обязательно: становясь мерой и символом определенного явления или идеи, исторический образ может извлекаться из своего исторического контекста (Б.Брехт, Ж.Ануй). В остальном же исторический образ содержит в себе возможности, присущие традиционному образу как таковому: прежде всего он представляет собой определенный личностный тип и может многократно трактоваться в разные эпохи с разной частотностью.

Итак, историческая личность становится источником повествования. Она обладает каким-то существенным, отличительным качеством, на основании которого выстраивается определенный типологический ряд подобных образов, в том числе реально существовавших (например, образы великих завоевателей-честолюбцев Александра Македонского, Юлия Цезаря, Атиллы, Чингисхана, Наполеона и т.д.).

Определяющим признаком, характеризующим конкретный образ девы-воительницы Жанны д'Арк в любых его интерпретациях, является героизм. Проблема героического начала в отдельном человеке и героизма в целом, вероятно, существует с тех пор, как человек стал мыслящим существом: подвиг всегда побуждает свидетелей и современников к его интеллектуальному осмыслению. Не случайно почитание героев является одним из древнейших культов, а образы героев - достоянием искусства (вспомним для примера фольклор, древний эпос и „Илиаду"), хотя суть героического понималась у разных народов по-разному.

Перед нами прежде всего образ героической личности, притом в одном лице герой как персонаж и как особо проявивший себя личностный тип, способный на важные по своему общественному действию , требующие личного мужества и часто даже самопожертвования поступки.

Героизм является сложным социальным, моральным, психологическим феноменом, а в нашем случае - еще и художественным, что предопределяет большое разнообразие тем и проблем, связанных с интерпретацией образов исторических героев

в литературе (сущность и истоки героического, формирование героического сознания, изображение различных форм проявления героического начала в личности, тема патриотического подвига и т.п.). Вопрос о роли героической личности в истории стал теоретически осмысляться в XIX в. Английский историк, философ и писатель Т.Карлейль и его русский последователь, народник Н.К.Михайловский развивали антиномию „герой и толпа", в которой толпа - слепая масса людей, послушная и подражающая вожаку как в хорошем, так и в плохом; как писал Карлейль, повелителю „все другие воли покорно предоставляют себя" [6, с.213], человек в толпе перестает быть индивидуальностью. „Одинокий человек и человек в толпе, - писал Н.К.Михайловский, - это совсем разные существа" [10, с.289]. Герой, таким образом, оказывается единственным „двигателем" истории. Марксисты (в частности, Г.В.Плеханов) полемизировали с этой точкой зрения, утверждая: чтобы роль отдельного исторического лица была действительно значимой, это лицо должно уметь улавливать тенденцию исторического развития и способствовать прогрессивному движению своего времени. Непопулярный ныне марксизм, думается, в данном случае правильно уловил критерий.

Историческая личность - это всегда явление своей эпохи, хотя каждый писатель, обращаясь к образу, смотрит на личность с точки зрения своего времени. Можно сказать, что в том, как интерпретируется какой-либо героический поступок в художественном произведении, обнаруживается мировоззренческая суть подхода к нему.

Показательно, что образ Жанны д'Арк суммирует в себе целый типологический ряд подобных. Мировой истории и культуре образ девы-воительницы известен давно. Сюда можно причислить известные образы древнегреческих богинь Афины и Артемиды и менее известный образ библейской Деборы, которую, к слову сказать, польский исследователь и комментатор Библии З.Косидовский не зря называет библейской Жанной д'Арк [7, с.198]. Гомер в „Илиаде" рассказал об амазонках, сражавшихся под стенами Трои, и с тех пор у них не раз находились последовательницы (например, упоминаемая Плутархом Артемисия Галикарнасская, сражавшаяся на стороне персов в битве при Саламине в 480 г. до н.э.). Фольклористика прошлого века собрала многочисленные доказательства того, что образы богатырок-воительниц бытовали в древнем фольклоре многих народов [6, с.132, 635, 643].

Вероятно, не только в фольклоре, но и в каждой национальной истории и культуре есть имена и образы женщин-воительниц. Причем, чем дальше в глубь веков, тем неразрывнее переплетаются история и фольклор. Чем ближе к новому времени - тем больше сохранила история конкретных примеров. Не случайно, когда известный французский историк XIX в. Жюль Мишле писал историю Жанны д'Арк, он не мог не оговорить этот факт [11, с.33-34].

На исторические примеры опирается и осмысляет их не только историк, но и писатель. Например, Дж.Байрон в песни первой „Чайльд-Гарольда" (1809-1810) посвятил четыре строфы (54-57) Сарагосской деве Августине - героине национально-освободительной борьбы испанского народа против наполеоновского нашествия. В романтической поэме А.Мицкевича „Гражина (Литовская повесть)" (1822), героиня, переодевшись в латы, успешно заменяет своего мужа в бою. Несмотря на то, что сюжет и герои вымышлены, эта поэма родилась в результате изучения исторических источников. В „Исторических объяснениях", написанных автором к поэме, он ссылался на свидетельства знатоков древности о военных подвигах женщин. А в стихотворении „Смерть полковника" (1832) Мицкевич поэтизировал судьбу своей соотечественницы Эмилии Плятер. Переодетая полковником, она руководила вооруженными отрядами.

В русском фольклоре обнаруживаем образ девушки-воина - "грозных женщин", „паляниц удалых". В былине „Ставр Годинович" жена героя (Василиса, дочь Микулична) выручает Ставра из погребов глубоких „догадочкою женскою" -переодевшись в мужской наряд, выиграв бой с боярами князя Владимира. О.Ф.Миллер, изучавший эту былину, подробнейшим образом останавливался на анализе, истоках и аналогиях этого образа, подчеркнув, кстати, что „переодевание в мужское платье ... чрезвычайно распространенная эпическая черта" [9, с.642]. Поразительна судьба Алены Арзамасской, участницы восстания Степана Разина. Алена-старица (монахиня, как ее еще называли), возглавляла отряд в несколько тысяч человек, была предана, приговорена к казни и заживо сожжена. Известен подвиг А.Дуровой, воевавшей в мужской военной одежде в период войн с Наполеоном. Образ Ларисы Рейснер был запечатлен в „Оптимистической трагедии" В.Вишневского.

И все-таки именно Орлеанская дева стала символом и мерой героического. Юная крестьянка, представления о Франции которой не могли, казалось бы, выходить за пределы родной лотарингской деревушки, - она самым решительным образом способствовала перелому в ходе Столетней войны в ее наиболее трагический момент. Роль Жанны в истории оказалась невероятно масштабной и трагичной. Популярность этого имени была так велика, что умолчать о ее гибели было невозможно: „Всем европейским дворам и папскому престолу были отосланы реляции о судебном процессе и казни, сопровождаемые фальшивым актом отречения" [8, с.52].

Народ не хотел верить в гибель Жанны д'Арк. Не случайно сразу после ее смерти во Франции появились различные Лже-Жанны. Победитель и жертва, преданная королю и преданная им, искренне верующая, она была обвинена в колдовстве и ереси, вся ее судьба слагалась из почти неправдоподобных контрастов. Такое бывает скорее легендой, чем подлинной историей. В представлении

современников Жанны и последующих поколений все это сделало ее человеческий образ идеалом.

Не вдаваясь в подробности политической ситуации, сложившейся к моменту появления на исторической арене Жанны д'Арк, приведем интересный факт: общественное мнение XV века возлагало на вдову Карла VI (Изабеллу Баварскую. - О.Ч.) ответственность за все бедствия, утверждая, что „женщина погубила Францию". Ходячее пророчество таинственно прибавляло: „Но дева ее спасет" [11, с.9]. Современный историк В.И.Райцес указывает на восхождение этого пророчества к фундаментальной антитезе „Ева - Мария" („Ева погубила, Мария спасла") [13, с.84]. Добавим, что в средневековой Европе образы Женщины („Старая женушка", „Мать хлеба", „Старуха") и Девы были культовыми, обрядовыми образами, с которыми связывались различные суеверия. Причем, как правило, Женщина была носительницей злого начала, а Дева - доброго [15, с.473]. Это объясняет, почему Жанна взяла на себя роль Девы, спасительницы Франции, и почему так единодушно пошел под ее знамена народ.

Говоря о любом герое истории, ставшем литературным персонажем, сталкиваешься с рядом проблем, из которых назовем наиболее существенные: обязательная „отягощенность" факта вымыслом (проблема синтеза объективного и субъективного в каждом варианте известной фабулы), особенности восприятия традиционного образа и его соответствующих интерпретаций в различных временных контекстах. Сложности повествования на историческую тематику усугубляются и объективно существующим фактором, афористично сформулированным Гегелем: „Любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком" [2, с.274]. В отношении к данному жанру читатель может быть объединен лишь одним - любопытством к художественным интерпретациям истории. В остальном его видение всегда неповторимо субъективно. Подобный факт надо учитывать и не пытаться сводить к однотипности бесконечное разнообразие вкусов, мнений, наконец, образованности, которые формируют каждого отдельного реципиента. Если искать в чем-либо закономерности, так это в том, к каким художественным формам тяготеет каждый конкретный образ.

Самым распространенным и, на первый взгляд, простым вариантом использования исторического образа в литературе является его реконструкция в рамках биографии. Интерпретации такого рода мы обычно относим к жанру исторического романа, повести, поэмы, баллады или драмы. Как правило, обращаясь к историческому образу, писатель пытается осознать его значение, восстанавливая исторический контекст. Что касается Жанны д'Арк, то, в отличие, например, от традиционных сюжетов об Александре Македонском или Юлие

Цезаре, ее история воспринимается как одновариантная фабула о героине-освободительнице, сожженой на костре. При всех различиях сюжетов о Жанне все они в конце концов сводятся к одной-единственной, знакомой читателю событийной основе. И первая вытекающая отсюда задача, с которой сталкивается каждый писатель, - избежать повторений. По признанию многих авторов, обращавшихся к образу французской героини, обретенная форма произведения - плод мучительных поисков. Конечно, писатель может обращаться с фактами достаточно свободно: опускать их, домысливать, даже в соответствии с требованиями композиции менять последовательность отдельных эпизодов (как, напр., в пьесе Ж.Ануя „Жаворонок", о чем речь пойдет ниже), но все это тем не менее будет нанизано на реальную историческую основу.

Многократные попытки повторить в той или иной форме фабулу о Жанне объясняются, вероятно, тем, что в данном случае каждая новая интерпретация - это новая концепция, выражающая историческое мышление ее автора. История Жанны д'Арк как будто создана для таких разнородных концепций: здесь есть материал для оптимиста и скептика, для философа и бытописателя-натуралиста, для романтика и реалиста. Поэтому, берясь за фабулу, писатель часто не соглашается с предыдущими интерпретациями. Причина кроется в неповторимости индивидуального мировосприятия. Так, Б.Шоу категорически не был удовлетворен ни шекспировской, ни твеновской Жанной, с оговорками принимал Орлеанскую Деву Вольтера и Шиллера, был раздражен книгой о Жанне Анатоля Франса. Его концепция личности Жанны д'Арк не совпадала с концепциями предшественников. Пример интерпретации образа Жанны Шоу весьма показателен (его „Святая Иоанна" удостоилась Нобелевской премии 1925 г., значение этого образа в творчестве Шоу имеет обобщающий смысл). Характерно, что Шоу, отличавшийся особой добросовестностью в изображении стран и эпох, в которых совершаются события его пьес, не отошел от своего метода и здесь, он тщательно изучил исторические сведения о Жанне д'Арк, однако оставил „за пределами пьесы все формальные действенные коллизии в жизни Жанны: у него она не бьется с англичанами под Орлеаном, не коронует Дофина... не прыгает с тюремной стены и т.д. ... Вернее, она делает все это ... за сценой" [16, с.127-128]. По справедливому мнению М.Швыдкого, Жанна Бернарда Шоу - это „модель прогрессивной исторической личности", „человек на все времена", в котором „духовность нашла идеальное физическое воплощение" [16, с.126,127]. Таким образом, концепция, положенная в основу пьесы Шоу, придает ей смысл параболы: „В „Святой Жанне" Бернард Шоу создал как бы движущуюся модель истории. Парабола о развитии человечества приобрела удивительные эстетические качества, способность к саморазвитию в вечно обновляющейся художественной культуре" [16, с.133].

Итак, стремление создать новую форму, и, одновременно, осмысляя известную фабулу, выработать собственную, авторскую концепцию - являются двумя определяющими моментами, которые служат творческим импульсом каждого нового повествования о выдающейся исторической личности.

В литературе моделируются разные аспекты образа и биографии Жанны: и судьба, и характер, и внутренние „голоса", якобы толкнувшие ее на решительный поступок. В данном случае мы имеем дело с хорошо известным эталоном, парадигмой или моделью.

Образ Жанны д'Арк интересен тем, что он воспринимается как образ-идеал. Читатель воспринимает личность Жанны как реализацию некоего эстетического (поведенческого) канона, что определяет непрекращающуюся жизнь образа в искусстве, где он, как идеал, выступает в качестве определенного критерия оценки жизненных явлений. Отсюда возникает проблема идеала как соотношения этической и эстетической категорий. В нашем случае проблема представляет большой интерес еще и в силу исключительности Жанны д'Арк как художественного прототипа: она не нуждается в идеализации. Тем не менее, это вовсе не означает, что само по себе обращение к образу Жанны д'Арк является гарантией эстетической полноценности его воплощения. Весьма красноречивым примером может служить стихотворение Н.Доризо „Монолог Жанны д'Арк", в основу которого положена одна из легенд о Лже-Жанне. Якобы спасшаяся от костра героиня через несколько лет после своей официальной смерти появилась сначала в Орлеане, а затем в Париже, где и была схвачена по требованию короля и прикована к позорному столбу. В стихотворении Доризо идет поэтическая реконструкция монолога у позорного столба. Образ этой Жанны достаточно конкретен:

Я жить хочу, простая девка - Жанна, Любить, рожать детей, И этим я грешна ... [5, с.44].

Слово „девка" для современного читателя объективно содержит в себе настолько негативно-многозначный смысл, что в какой-то степени формирует образ в целом. В стихотворении художественный произвол Доризо превысил все полномочия художественного вымысла. Еще Кант высказал мысль о том, что эстетическое восприятие основывается на обязательном сличении образца с неким образом или идеей нормы этого предмета. Интерпретация образа у Доризо далеко отошла от „нормы". Исторически неверна в данном случае антитеза „герой и толпа" (или, по Доризо, „граждане"), наоборот, она смогла „воскреснуть" только потому, что „народное помазание", говоря словами А.Герцена, дало ей бессмертие (фольклорная традиция „воскрешения героев").

Сам по себе образ Жанны не для каждого художника может

казаться идеальным. Любопытным примером является отношение к нему великого Шекспира. Образ французской героини возникает в первой части трилогии „Генрих VI" (1590-1591), где речь идет о Столетней войне и признании англичанами Карла французским королем. Отражены все основные моменты истории Жанны (Орлеан, Реймс, неудачный поход на Париж, Руан). Национальная героиня Франции предстает в английской интерпретации почти авантюристкой. Однако не следует забывать, что Шекспир описывал события, не столь отдаленные от своей эпохи, когда по отношению к Жанне националистическое чувство не успело остыть. Воспринимали англичане ее как врага, по вине которого Англия проиграла Столетнюю войну. Этим можно в первую очередь объяснить шекспировскую трактовку. Краткое и точное определение функции этого образа в драме Шекспира дано А.Аникстом в его комментарии к трилогии [17, с.509]. Несмотря ни на что, образ Жанны у Шекспира получился по-своему убедительным и реалистичным: это очень сильная и здравомыслящая женщина, наделенная хитростью, способная и на ложь во спасение (что, по Шекспиру, в конце концов и губит ее).

Любопытным и примечательным является шекпировское сравнение Жанны с амазонками и библейской героиней Деборой („Карл: ... Ты амазонка! Мечом Деборы бьешься ты со мной" [17, с.96]). Сравнение примечательно потому, что для самой Жанны находятся в качестве своеобразного эталона иные, широко известные шекспировскому зрителю образы, являющиеся идеальной мерой по отношению к любому образу женщины-воительницы. Думается, всерьез считая Жанну колдуньей, Шекспир вряд ли решился бы сравнить ее с библейской героиней. Этот образ не мог стать для англичанина XVI века этическим идеалом. Подобное произошло и в „Орлеанской девственнице" Вольтера, где образ героини также отошел от своего этического канона.

Противоположным примером является шиллеровская Жанна д'Арк, в изложении истории которой поэт уклонился от достоверности больше, чем Шекспир. (У Шиллера Жанна погибает не на костре, а от раны, кроме того, она влюбляется в английского рыцаря и именно в этом стержень трагедии. Источником трагедии у Шиллера является конфликт между патриотическим долгом и любовью к врагу). Тем не менее этот образ воспринимается как идеальный.

Итак, если в качестве идеала выступает реально существовавшая личность, поведение которой с точки зрения этической утвердилось в историческом мнении человечества как идеальное, то это неизбежно воздействует на творческий процесс воссоздания идеала, к которому стремится искусство. Как правило, художник в значительной мере должен отказаться от субъективности, принципиально столь ему свойственной, сознательно ориентируясь на идеал, уметь его

эстетизировать. Это побуждает художника обращаться к образу многократно, как бы экспериментируя с ним.

Наиболее убедительным примером в данном случае является, пожалуй, интерпретация образа Жанны д'Арк в творчестве Б.Брехта - самого решительного экспериментатора в сфере традиционных тем, мотивов и образов. В его пьесах „Святая Иоанна скотобоен" (1929-1931) и „Сны Симоны Машар" (1943 - в соавторстве с Л.Фейхтвангером), а также в его переработке радиопьесы А.Зегерс „Процесс Жанны д'Арк в Руане" образ героини символизируется: она как бы извлекается из исторического контекста (действие первой пьесы происходит в разгар экономического кризиса 20-х годов нашего века в Чикаго; в „Снах" события разворачиваются в коллаборационистской Франции, в небольшом городке Сен-Мартен в июне 1940 г.). Обращаясь к героическому образу-символу, Брехт в первую очередь хочет выяснить, какой психологический феномен под ним скрывается, и видит трагизм ситуации в фатальной дисгармонии, принципиальном антагонизме филистерского и героического самосознания. Для классика интерес к образу французской героини более чем закономерен и объясняется его писательской позицией: тема героизма, как он считал, программна для литературы, работающей над созданием положительного героя. Брехт видел в традиционном материале источник философских размышлений о самых актуальных явлениях действительности.

Одним из основополагающих факторов эволюции любого традиционного образа следует признать его мировоззренческий потенциал. Чтобы избежать хаотичности в примерах, обратимся к французской традиции - той, что породила многочисленные инерпретации образа Жанны. Очертим контуры этой традиции: Кристина Пизанская, Ф.Вийон, Вольтер, А.Дюма-отец, Ж.Санд, Ш.Пеги, А.Франс, Ж.Ануй. Воспринимая каждое из этих имен как определенный этап, не будем забывать, что любой из таковых возник не вдруг и не на пустом месте, что между ним и предшествующим этапом существовал определенный литературный пласт, содержащий в себе конкретные реалии, подготовившие качественный скачок в эволюции традиционного образа. Опыт французской литературы XX в. дает возможность осмыслить проблему в двух аспектах: увидеть эволюцию образа в пределах творчества одного конкретного писателя, а также изучить интерпретации образа, создававшиеся в пределах определенной исторической эпохи. В первом случае примером может служить творчество Шарля Пеги, во втором - французская литература XX в.

Личность Жанны притягивала к себе внимание Ш.Пеги (1873-1914), орлеанца по рождению, на протяжении всего его творчества; образ, созданный поэтом, принес ему славу. Не случайно он отмечает в своем дневнике: „Моё творчество может быть реализовано в рамках

Жанны д'Арк" [19, p.65].

Начав с драмы „Жанна д'Арк", Пеги пришел к созданию произведения „Тайна милосердия Жанны д'Арк". В драме писатель поставил перед собой весьма сложную задачу: проследить душевное смятение, поиски истины, терзавшие Жанну до конца жизни, воссоздать ее нравственное становление от детских лет до казни. Материал, который хотел вложить в свою драму поэт, по философскому размаху оказался настолько велик, что объем пьесы превысил полномочия драматургического времени (точенее это произведение можно назвать „пьесой для чтения"). Пристальнее всего автор сосредоточился здесь на проблеме истинного и ложного в духовной жизни человека.

Второе произведение - в некотором роде развернутый вариант первой части драмы. Является ли оно в точном смысле слова мистерией? Скорее, речь идет о стилизации под мистерию - жанр, давно ставший литературным прошлым, но в эпоху Жанны бывший самым популярным из религиозных театральных жанров. Правильнее определить это произведение как поэму: наряду с диалогами (которых здесь не так уж много), есть и авторский текст, комментирующий происходящее, что, как известно, в драме исключено.

Пеги изобразил момент, когда Жанна осознанно принимает не смирение, а борьбу. Мотивы подвига („тайна милосердия") Жанны - вот, что он пытается постичь, разгадать, сталкивая не поступки, а мнения. Ортодоксальному христианскому смирению противопоставлен активный патриотизм. В наиболее значительном исследовании творчества французского классика утверждается, что поэма Пеги представляет такое огромное богатство, которое может быть раскрыто лишь под многими углами зрения [18].

Бесспорно, художественный образ есть всегда продукт и мировоззренческий. С одной стороны, мировоззрение предстает как свойство индивидуальное, а с другой - как некое социально-обобщенное, свойственное в целом определенной эпохе мировосприятие, обусловленное ее историческим опытом. Поэтому понимание какого-либо конкретного явления нельзя полагать даже относительно полным без анализа традиции, которую оно представляет и обобщает, ибо в основе мировоззрения всегда лежит определенное понимание традиции, более того, мировоззренческая широта определяется способностью глубоко и творчески ее воспринимать.

Показателен опыт новейшей французской литературы. Наиболее выразительным примером, связанным с образом Жанны д'Арк, является знаменитая пьеса Ануя „Жаворонок" (1953), оказавшая несомненное воздействие на современную драматургию, оригинальная по своему „хронотопу": на сцене актеры разыгрывают фабулу о Жанне д'Арк (наиболее существенные моменты судебного

процесса над героиней) - выступают со своими монологами свидетели и судьи. Когда намечается финал и Жанну ведут на костер, кто-то из актеров предлагает закончить историю героини не костром, а сценой коронации в Руане, в момент ее наивысшего торжества, и в этом - смысл символического сравнения героической француженки с жаворонком, момент торжества которого - звонкая песня в поднебесье, а не гибель.

О творчестве Ануя и, в частности, о „Жаворонке" написано немало, хотя другие интерпретации образа Жанны во французской литературе XX в. литературоведение пока меньше интересовали. Границы этого контекста логично определить историческим отрезком между двумя мировыми войнами. Под контекстом понимается совокупность произведений, построенных на общей фабульной основе, представляющих в сумме конкретную традицию. К образу Жанны д'Арк во французской литературе обращались А.Франс, Ж.Дельтей, К.Верморель (речь идет только о крупных жанровых формах). Объемный труд А.Франса „Жизнь Жанны д'Арк" (1908) завершался под впечатлением того, что в 1900 г. папой Пием X Жанна была провозглашена блаженной. (Двухтомная книга А.Франса о Жанне представляет собой собрание этюдов, публиковавшихся писателем в различных периодических изданиях с 1876 г.). Создавая произведение о героине в жанре исторического повествования, А.Франс шел по стопам автора первого художественно-исторического произведения о героине -Ж.Мишле. В.Дынник отметила, что, выступая продолжателем Вольтера, защитником „свободной и смелой человеческой мысли в ее борьбе с мракобесием", писатель пошел дальше автора „Орлеанской девственницы": „Жанна д'Арк в трактовке Франса -народная героиня, она сильна именно своей связью с народом" [14, с.44]. Именно такое понимание образа героини становится определяющим для следующего литературного периода.

Помимо этого, контекстом к „Жаворонку" Ануя являются два произведения - роман Жозефа Дельтея „Жанна д'Арк" (1925) и пьеса Клода Вермореля „Жанна с нами" (1938).

Жозеф Дельтей - достаточно известный во Франции романист, особенно популярный в 20-30-е гг. благодаря произведениям, „написанным с юмором, порой грубоватым, но всегда непринужденным и остроумным" [21, с.89]. К слову сказать, уже по названиям произведений „Жанна д'Арк", „Наполеон", „Дон Жуан" можно судить о его постоянном интересе к традиционным образам, к яркой, незаурядной исторической личности. Роман о Жанне стал реакцией на канонизацию Жанны папой Бенедиктом XV. Читатели восторженно встретили роман. Он был удостоен премии Фемины. Автор попытался уничтожить историческую дистанцию между собой и изображаемой эпохой, ведя повествование от первого лица. История Жанны дана в максимальном приближении, на языке XX в., что сближает ее с

брехтовскими интерпретациями: „Ну да, Жанна д'Арк - восемнадцатилетняя девушка, в шляпе клеш, в шелковых чулках. Надо увидеть ее нашими глазами, коснуться нашими руками. Вообразить - это обновить. Она машинистка или, может быть, приказчица из Галереи Лафайет. И вот она уходит, она командует французскими войсками, она завоевывает Европу, Азию. Вот истинная Жанна д'Арк" [4, с.102]. Нельзя, однако, не подумать о том, что в своем стремлении создать некий обобщенно-символический образ Дельтей близок к тому, чтобы провозгласить Жанну не только освободительницей, но и завоевательницей, и что в этом случае проблема героизма по сути становится проблемой абстрактной. У Дельтея Жанна одновременно и „прирожденный генерал" и „настоящая женщина". На страницах романа Жанна неоднократно называется „великим полководцем", писатель ставит ее выше Наполеона. Не раз автор посмеивается над „святостью" Орлеанской девственницы, с раблезианским искусством описывая ее обильные трапезы и не всегда умеренные возлияния. Героиня по замыслу автора - типичная представительница французского крестьянства, символ его жизнестойкости, народной мудрости, самопожертвования, истолкованный в лиро-эпическом ключе с позиции XX в.

Пьеса К.Вермореля „Жанна с нами" признана во Франции лучшим произведением этого автора. Идея возникла у Вермореля под впечатлением современных событий. Начавшаяся в 1938 г. работа над пьесой завершилась в условиях оккупации, отчего пьеса стала вдвойне актуальной. Удивительно, что автору удалось осуществить ее постановку в условиях фашистского режима, усыпив бдительность немецкой цензуры якобы чисто исторической тематикой произведения. Когда Вермореля спросили о причинах его пристрастия к историческим сюжетам, о принципе подбора тем, он ответил однозначно: „Я интересуюсь только темами, которые могут привести меня к современным трагедиям" [20, с.9]. Драматург воссоздает пограничную ситуацию - наиболее важную категорию философии экзистенциализма. Жанне предстоит выбор: либо сломиться и выжить, либо умереть, оставшись верной самой себе. Философская основа произведения отразилась и на его композиционной организации: здесь отсутствует какая-либо хронологическая равномерность происходящего, действие развивается скачкообразно, выбираются лишь те моменты, которые вынуждают героиню к однозначным решениям. Такая композиция согласуется со стилевой разноплановостью произведения: романтические приемы, в некоторых случаях сентиментальная заостренность эмоций сочетаются и с гротеском, и с реалистической достоверностью. Образы по сути являются символами, наполненными для первых зрителей актуальным смыслом: так, под судьями Жанны подразумевались оккупанты и коллаборационистское правительство, Жанна олицетворяла попранную родину (кстати, поэтому, на мой взгляд, в драме использована

исторически недостоверная версия о надругательстве английских солдат над честью Орлеанской девы). То, что кроме Жанны и адвоката Лойе все персонажи в той или иной мере становятся судьями и палачами героини, не случайно. В пьесе во весь голос прозвучала критика политических судебных процессов предвоенной поры и военного времени. И, наконец, о символике образа самой Жанны. Вопрос „кто она?" (святая или солдатская девка, посланница Бога или колдунья) звучит многократно и завершает пьесу. У Верморeля этот образ - символ конкретный, символ сегодняшнего дня, в последнем акте превращающийся в аллегорию: в эпилоге пьесы появляется новый персонаж -Скульптор у подножья своей только что завершенной работы -статуи Жанны. Скульптор объясняет столпившимся вокруг него персонажам пьесы, что его статуя олицетворяет „воинственную Веру, истинную Веру", „Веру истерзанную". Мотив Пигмалиона и Галатеи является не столько красивым дополнением, сколько вносит в пьесу эстетический смысл : К.Верморель, как и Пигмалион, влюблен в свою героиню, и это может сделать ее реальной и живой.

Итак, какова же в целом традиция восприятия образа Жанны д'Арк во французской литературе XX в.? Новые произведения о ней появляются постоянно. При всех различиях они составляют определенный мировоззренческий фон, так или иначе воздействующий на каждую новую интерпретацию. Общим является о, что, во-первых, они вызваны современными историческими событиями, во-вторых, лишены мистицизма, в-третьих, психологизированы и реалистичны. Говоря об этом, мы, конечно, должны учитывать современную специфику литературных форм (так, например, причисляя произведение Ж.Дельтея к жанру романа, нельзя не отметить его камерность, на историческую глубину и достоверность оно не претендует). Кроме того, рецепция образа героини другими литературами также, очевидно характеризуется своими особенностями.

Итожа размышления о функциональной специфике творческой рецепции исторической личности, заметим, в заключение, что речь шла о стойком и вполне автономном художественном феномене, который по множеству параметров включается в систему тропов, что могло бы стать весьма любопытным объектом специального теоретического исследования.

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
2. *Гегель Г.* Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т.1.
3. *Гулыга А.В.* Эстетика истории. М., 1974.
4. *Дельтей Ж.* Жанна д'Арк: Историческая хроника. М., 1928.
5. *Доризо Н.* Свежесть: Книга новых стихов. М., 1970.
6. *Карлейль Т.* Герои, почитание героев и героическое в истории. СПб., 1908.
7. *Косидовский З.* Библейские сказания. М., 1966.

8. *Левандовский А.П.* Жанна д'Арк и церковь // Наука и религия. 1968. N 10.
9. *Миллер С.Ф.* Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869.
10. *Михайловский Н.К.* Полн. собр. соч.. СПб., 1907. Т.2.
11. *Мишле Ж.* Жанна д'Арк. Пг., 1920.
12. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1976. Т.6.
13. *Райцес В.И.* Жанна д'Арк: Факты, легенды, гипотезы. Л., 1982.
14. *Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т.1.
15. *Фрезер Дж.* Золотая ветвь: Исследования магии и религии. М., 1980.
16. *Швыдкой М.* Герой и история // Театр, 1977, N 12.
17. *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т.1.
18. *Delaporte Jean.* Péguy dans son temps et dans le notre. Paris, 1967.
19. *Dru A.* Péguye (Life and Work). New York, 1956.
20. *Mignon P.-L.* Claude Vermorel // L'Avant-Scene. Theatre. 1969, N 314.
21. *Senart Ph.* Goseph Delteil: Chemins critiques. Paris, 1966, p.89-92.

Стаття надійшла до редколегії 15.11.93

Summary

The subject matter of „Functional specific fetures of the creative interpretation of the historical personality (Jeanne d'Arc in modern French literary tradition)" is the functioning of the historical personages which became Traditional Images in the literary text, the correlation of genuineness and fiction in the presentation of historical personalities, shown either as an ideal, or a model, or a symbol, or an allegory, their perception by French and non-French national tradition. The significance of cultural context in the image modifications is judged on the basis of analysis of modern French literature (Ch.Péguy, A.France, G.Delteil, K.Vermorel, J.Anouilh).

До уваги авторів

1. Статті приймаються до друку переважно українською мовою.

2. Рукописи статей подаються у двох примірниках, надруковані на комп'ютері (разом з дискетою та зазначенням програми) або, в крайньому випадку, на машинці (не портативній) на білому папері через чорну стрічку. Виділення в тексті підкреслюються червоним. Спеціальні символи, діакритичні знаки та літери, що вживаються тільки в національних алфавітах, підкреслювати зеленим і робити відповідні позначки на берегах.

3. Вгорі першої сторінки (в лівому кутку) друкується (звичайним шрифтом) прізвища авторів та місце роботи; з нового рядка — назва статті (великим шрифтом) за зразком:

І.П.Іваненко,
Київський ун-т.

ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ XX СТОЛІТТЯ

4. Обсяг статті не повинен перевищувати 12 сторінок машинопису (разом зі списком цитованої літератури та резюме); 30 рядків на сторінку, 60 ударів у рядку. Обсяг статей, що написані на замовлення редколеґії, може бути збільшений.

5. Автори зобов'язані керуватися новою системою оформлення виносок. В кінці статті в алфавітному порядку наводиться список літератури, на яку посилається автор. Кожне цитоване джерело — з нового рядка. Напр.,

1. Копистянська Н.Х. Аспекти вивчення часу в літературознавстві // Радянське літературознавство Київ, 1988, №6. — С.11-19.
2. Кузнецова Р.Р. История чешской литературы. М., 1978.
3. Червінська О.В. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті // Поетика К., 1992. — С. 151-166.
4. Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte. Stuttgart, 1993.

При посиланні в тексті у квадратних дужках вказувати номер позиції у списку літератури, том і сторінку. Примітки внизу сторінки не допускаються.

6. Усі цитати посилання в статті повинні бути ретельно перевірені за першоджерелами і кожна з них завізована автором у першому примірнику (на берегах рукопису).

7. Після списку літератури друкується резюме анґлійською мовою розміром до 0,5 сторінки, що містить прізвище автора, назву орґанізації та заголовок.

8. Після резюме наводяться відомості про автора: прізвище, ім'я, по батькові, місце роботи, посада, вчений ступінь і звання, домашня адреса, телефон. Рукопис обов'язково підписується автором.

9. Рукописи, оформлені неохайно або невідповідно до правил, не розглядаються.

Редакційна колеґія

Зміст | **Contents**

Волков А.Р. Традиційні сюжети та образи (деякі питання теорії) — 3 *Volkov A.R.* Traditional Plots and Images (Some Theoretical Aspects)

Рихло П.В. Німецькі драматичні інтерпретації легенди про Трістана та Ізольду — 16 *Rukhlo P.V.* German Dramatic Interpretation of the Legend of Tristan and Isolde

Бетко І.П. Рецепція Біблії в українській поезії: деякі історико- і теоретико-літературні аспекти дослідження — 31 *Betko I.P.* The Reception of Bible in Ukrainian Poetry (Some Historical and Research Aspects)

Клим'юк Ю.І. Функціональне значення притчі в українській літературі до початку XX століття. — 42 *Klymyuk Y.I.* Functional meaning of Parable in pre-XX Century Ukrainian Literature

Титянин К.О. Образ Христа в російській прозі 1900 - 30 років і в романі М.Булгакова "Майстер і Маргарита" — 53 *Tytianyn K.O.* The Image of Christ in Russian Prose of 1900-1930 and in Bulgakov's Master and Margaret

Басков О.В. Функціональність традиційного сюжетно-образного матеріалу в романі М.Булгакова "Майстер і Маргарита" — 66 *Baskov O.V.* Functioning of Traditional Subject Matter and Plot in Bulgakov's Master and Margaret

Нямцу А.Є. Трансформація євангельського міфа в драмі А.Володіна "Мать Ісуса" — 79 *Niamtsu A.Y.* Transformation of the Evangelic Myth in the drama by A.Volodin Mother of Jesus

Каряева Н.В. "Єлена в Єдипті" Х.Д.: поліфонія як метакоментар — 91 *Kariaeva N.V.* H.D.'s Helen in Egypt: Polyphony as Meta-comentary

Копистянська Н.Х. Вічне і тимчасове. Розширення поняття і образу часу в творах XX століття про Жанну д'Арк — 100 *Kopystianska N.S.* The Eternal and the Temporary. Development of the Concept and Image of Time in the XXth Century Works about Jeanna d'Arc

Колесніченко-Братунь Н.Р. До питання рецепції образу Мазепи в чеській літературі (драма Й.В.Фріча "Іван Мазепа") — 108 *Kolesnichenko-Bratun N.R.* The Question of the Reception of the Image of Mazepa in Czech Literature (J.V.Fric's drama Ivan Mazepa)

Іванюк Б.П. Слово і сюжет у "Дон Кіхоті" Сервантеса та "Ідіоті" Достоєвського: дослід порівняльного прочитання романів — 114 *Ivaniuk B.P.* Word and Plot in Servantes' Don Quixote and Dostoevsky's The Idiot: Comparative Study of the Novels

Попов Ю.І. До питання про теоретичний статус робінзонади — 130 *Popov Y.I.* The Question of the Theoretical Status of the Theoretical Status of Robinsonade

Червінська О.В. Функціональна специфіка творчого сприйняття історичної особистості (Жанна д'Арк у сучасній спільноєвропейській та французькій літературній традиції) — 145 *Chervinska O.V.* Functional specifics of the creative perception of the historical personality (Jeanne d'Arc in modern common European and French literary traditions)

До відома авторів — 160

Збірник наукових праць

Міністерство освіти України

Чернівецький державний університет ім. Ю.Федьковича

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Науковий збірник

Видається з 1966 р.

Випуск 2 (59)

Технічний редактор І.І.Панчук

Тираж 300 прим. Замовлення 342. Формат 60х84/16.
Відділ поліграфії Чернівецького ЦНТЕІ. 274000,
м. Чернівці, вул. Університетська, 23.

250,000 =