Міністерство освіти України

Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України

Науковий збірник

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Випуск 4(61)

Чернівці, 1997

Міністерство освіти України

Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України

Науковий збірник

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Випуск 4(61)

Чернівці, 1997

ПИТАННЯ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

PROBLEMS OF
LITERARY CRITICISM

Видається з 1966 р.
Випуск 4 (61)

У збірнику містяться статті українських дослідників з різноманітних проблем літературознавчої науки та фольклористики, які розглядаються на матеріалі творчості Т.Шевченка, М.Гоголя, Е.По, Ф.Тютчева, М.Куліша, У.Фолкнера, У.Еко та ін. Статті розподіляються за рубриками: "Міфологія – фольклор – література", "Українська література у світовому контексті", "Перекладознавство", "Поетика".

Збірник призначений для науковців і викладачів вищої школи, для всіх, хто цікавиться проблемами українського літературознавства.

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

АДРЕСА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:
274012 Чернівці, вул. Коцюбинського, 2,
держуніверситет
Тел.: (037-2) 59-84-87

Ш 4я 43

©,1997

ISSN 0321-1215

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

Д.В.ЗАТОНСЬКИЙ
Інститут літератури НАН України

КІНЕЦЬ ІДЕОЛОГІЙ, АБО ПОРА ЧИСТИЛИЩА

"Хто дзвонить?" - запитує Томас Манн на початку роману "Обранець" і має на увазі духа оповіді. "Хто кого подолав?" – запитую я і маю на увазі інтелектуальний бунт проти комунізму. Щоб наблизитись до теми, я почну з твердження, що різниця між сталінізмом та гітлеризмом, при всій вражаючій подібності, принаймні в одному дуже помітна. Кожному відоме гасло нацистів: "Гармати замість масла". Більшовики, натомість, проголошували, що їм потрібне масло так само, як і гармати, хоча й виробляли здебільшого саме гармати. Отже, нацисти були чеснішими? Але це має свою причину. В той час як фашизм будь-якого роду тою чи іншою мірою опирався на антигуманні ідеї, більшовизм експлуатував соціалістичне (читай: урешті решт християнське) вчення, що приносило йому чималий зиск: давно вже він втратив свою "цнотливість", однак мільйони людей в цілому світі залишились вірними йому, особливо т.з. ліві інтелектуали.

Анатоль Франс, який вступив до комуністичної партії у 80-річному віці, писав: "Існує лише єдина сила, яка надійно, так би мовити, науково спроможна гарантувати світовий мир: пролетарська сила" [4]. Майже те саме прокламував Ліон Фейхтвангер. Звичайно, вони були обдурені! Але чи можна просто задовольнитися таким поясненням? Найлютішим ворогом Фейхтвангера був Гітлер, і Фейхтвангер був готовий вступати в спілку з ким завгодно, хто обіцяв послідовно боротися проти Гітлера. Тому він й підтримав Сталіна і дав йому себе обдурити, навіть майже жадав бути обдуреним.У якомусь смислі це було нічим іншим, як пактом з диявлом. Роберт Джордан в романі Гемінгвея "По кому подзвін" був готовий підкоритися комуністичній дисципліні, однак лише на той час, поки в Іспанії точилася громадянська війна. Жан-Поль Сартр допускав, що, живучи в Росії, пересварився б з більшовиками, але позаяк жив на Заході, був єдиний з ними у запереченні капіталістичного порядку. Ще промовистіше висловився герой п'єси Макса Фріша "Біографія": "...допоки я живу на Заході, я член комуністичної партії" [2]. Хибним було б розглядати це як суто політичний жест: Тут наявне й щось суто мистецьке; й у першу чергу тому, що художник завжди якоюсь мірою є аутсайдером. Співаючи дифірамби, він ніколи не досягне справжньої величі, йому пощастить це лише за тієї умови, якщо він залишиться

позапартійним скептиком, мудрим спостерігачем: адже під сонцем все-таки нема нічого бездоганного, та й ніколи не було. А в тотально ворожому світі, який оточував нас з часів першої світової війни, митцеві, вочевидь, було неможливо зберігати внутрішню рівновагу на клаптику цілковитої незаангажованості. Саме тому він шукав собі точку опори, яка, проте, повинна була лежати поза його життєвою сферою. Оскільки той митець належав до буржуазного суспільства, ця точка опори могла стати навіть "більшовицькою" (аби від всього, що його оточувало, цілком відмінною!). Таким був вибір людини вільного світу: в підневільному прославляли здебільшого власне буття, чим й чинили самогубство. Отож вибір "правий" чи "лівий" є здебільшого непевним, нерідко й взагалі фальшивим. Сьогодні, можливо, це вже легше збагнути, однак ще декілька років тому людину, що наважилася б так вчинити, могли б мало не побити камінням. Ми жили тоді в зовсім іншому світі. Він бере початок від падіння Бастілії і виявився, поза всяким сумнівом, найбільш екстремальним в історії людства: дві найжорстокіші революції і дві найкривавіші світові війни це засвідчили. І, хвалити Бога, що третя, найжахливіша війна, ніби нас обминула. Але чи назавжди?

Нині все виглядає так, немовби ті часи канули в Лету. Дюрренматт напророчив нам у своїй п'єсі "Так начертано" ще чимало майбутніх воєн. Можливо, вони ще будуть; на даному етапі виникають лише регіональні конфлікти: глобальне світове люстро розбилось на друзки - це його скалки ... Тепер розкидають каміння. Збирали його після Жовтневої революції: запаморочлива багатоманітність світових історичних конфліктів поступово звелася до двох лише ідеологічних магнітних полів. Тоді й виникла "Велика Конфронтація" непримиренно ворожих систем, що поглинула всі відтінки якихось інших приступних поглядів і переконань. Все було пристосоване до згубної ядерної війни. То був апофеоз суто ідеологічного мислення й дій, але водночас вже й початок їхнього кінця, останній акт трагедії.

Сьогодні охоче говорять про Апокаліпсис, есхатологічні теорії множаться й розквітають. Хоча Жак Дерріда, на мій погляд, влучно спростував ходячий вислів "передапокаліптична драма атомного віку", сказавши: "Наша епоха - постапокаліптична, оскільки атомний Апокаліпсис вже давно відбувся - в текстах, засобах масової інформації, симуляційних центрах і т.п., які сповнені її емпіричної присутності" [3]. Це, однак, не повинно обов'язково означати, начебто найгірше вже позаду. Дерріда мав на увазі не кількість, а якість нашого ветхозавітного атавістичного страху. Оскільки його есе написане ще 1983 р., він ще не здогадувався про швидкий фінал

новітньої епохи ідеологій й тому не помічав поступового переростання конфронтації в опозицію і, зрештою, в кооперацію.

Тотальна винищувальна війна цього разу не відбулася, і під вантажем безсенсовного провисання у політичній порожнечі ідеологічні магнітні поля з часом все помітніше зближувалися. Виникла планетарна Суперсистема, яка завдяки антагонізмам замкнулася на самій собі і у дивний спосіб почала сама з собою кооперуватися: несподівано Сполучені Штати виявилися вже неспроможними існувати без нашої "імперії зла", так само як і Радянський Союз - без "імперіалістичних" Сполучених Штатів. Тепер - лише взаємна ворожнеча визначала собою "спільну" життєву мету обох світових держав. Якби Конфронтація суттєво не заіржавіла за роки "холодної війни", таке блискавично швидке примирення, ба навіть "братання" Заходу з новими державами СНД було б неможливим. Приховане єднання колишніх супротивників переконливо доводить й дивовижна подібність їхніх подальших доль: так, держави східного блоку зазнали справжньої катастрофи, однак і Заходу не минули відтоді неприємні потрясіння. Це мало б, власне кажучи, дивувати: зловорожий соціалізм, а з ним і небезпека ядерного знищення, усунуті, та попри все настало неблагополуччя? Це можна пояснити хіба що загальною кризою світового порядку, кризою, яка, у свою чергу, є наслідком розпаду Суперсистеми і ним спричиненого зникнення ідеологій.

Може виникнути питання, чому, власне кажучи, зникли вони саме тепер? Та тому, що виявились чимось абсолютно безсенсовним. "Імперію зла" не знадобилося перемагати - вона розпалася сама по собі, під вагою своїх власних старечих недуг. Те, що тяжіло до трагедії, завершилось як комедія: Комедія Ворожнечі перейшла у Комедію Кооперації і завершилася як Комедія Перемоги. Й була це саме Ідеологічна Комедія, котра знищила всяку віру. Отож, в кінечному підсумку, є лише переможені і нема переможців? Гадаю, що це не зовсім так: бунт інтелектуалів на Заході і на Сході, який провістив Вольфганг Краус у книзі "П'ятий стан" (1966), і був, імовірно, тим переможцем: він завдав поразки ідеологіям. Щоправда, не так змістовної, як, принаймні, принципової. Два надійних свідки - Адам Міхнік і Вацлав Гавел - назвали, між собою розмовляючи, це "шоком свободи".

Іншої думки дотримується автор знаменитого есе "Кінець історії" проф. Френсіс Фукуяма. "Перебудову" він оцінює як перемогу ліберальної демократії і подає це як кінець історії швидше в марксистському, ніж у гегельянському розумінні, хоча раз у раз посилається саме на Гегеля. Щоправда, Маркс вважав, ніби з

перемогою соціалізму могла б завершитися "передісторія" людства і розпочатися дійсна історія. Але це лише неузгодженість термінологічна , оскільки Фукуяма так само тлумачить кінець історії в дусі "позитивістської" есхатології, тобто як реалізацію її сенсу.

Італієць Джанні Ваттімо вважає, що "історія певною мірою позбавлена сенсу, принаймні такого, який можна було б осягнути відповідним чином" [5] і має рацію хоча б у тому, що шляхи історії настільки незбагенні, як і шляхи Господні. Розхвалена Фукуямою ліберальна демократія видається й справді найкращим світовим порядком, але не щонайкращим, лише найкращим з усіх можливих. Вже тому - допоки стоїть світ - не може бути мови про кінець історії, бо постійно виникатиме бажання коригувати життя, подекуди навіть за допомогою ідеологічних супротивників. Ернст Фішер (австрійський марксист, пізніше відступник) писав у книзі "Мистецтво і співіснування" (1966): "Якщо сьогодні робітник у високорозвинутих індустріальних країнах капіталістичного світу живе значно краще, ніж його батько або дід, то цим він частково завдячує російським робітникам, життєві умови яких не сягають його рівня" [1]. Форма викладу може тут здатися дещо дивною, однак зміст сумнівові не підлягає. Цілком можливо, що все склалося ще абсурдніше, і "завдячувати" слід навіть не російським робітникам, а Леніну й Сталіну: жах перед "експропріацією експропріаторів" примусив Захід переглянуим свою соціальну політику: багатий збагнув, що йому не залишається нічого іншого, як поділитися з бідним

Хіба це не доводить, якщо не ірраціональність, то, принаймні, непослідовність усього суспільного розвитку? Це відчув і Фукуяма адже він урешті решт поскаржився на "нудоту", яка неодмінно охопить постісторичні часи: вони не знатимуть ані філософії, ні мистецтва, а культура перетвориться на музей. Фукуяма може бути втішеним: на нас, можливо, чекатимуть нові війни, але ні в якому разі не музейна вегетація. Те, до чого прийшов світ, - це не кінець історії, а кінець ідеологій. Звичайно, лише тимчасовий, однак не менш болісний і не менш втішний - правда, за умови, що антиідеологія (про яку йдеться в книзі Андре Глюкмана "Дурощі", 1985) не перетвориться на нову войовничу ідеологію. Те, що засмучує Фукуяму в "постісторичному" мистецтві, є насправді чинниками "постідеологічними". 10-ті - 50-ті роки нашого століття належали до епохи ідеологічних крайнощів, сліпої більшовицько-фашистської віри Невипадково вона породила митців, які пранули найекстремальнішого: Нікіша і Маяковського, Мальро та Паунда, Сартра та Селіна, Юнгера та Брехта.

Постідеологічна епоха, навпаки, стережеться крайнощів. Тому її мистецтво не є ані "лівим", ні "правим"; воно сповнене сумнівів, висміює як буття, так і само себе, уникає великих тем і високих почуттів, за формою залишається наскрізь "музейним", однак дуже винахідливим у наслідуванні, навіть у відвертому мавпуванні того, що вже було. Дехто називає це мистецтво "постмодернізмом", щоб відрізняти його від модернізму в житті і мистецтві. Для філософа модернізм, власне кажучи, завжди був ідентичним з новою епохою, яка почалася ще за часів Блеза Паскаля, для літератора він народився лише восени 1910 р. (саме так вважала Вірджінія Вулф). Літературний модернізм був мистецьким напрямом. Постмодернізм, власне, не є навіть суто мистецьким: надто невизначена його суть, надто туманна його мета. Щоправда, тут можна говорити про т.з. "декадентські риси", але вони прищеплюють імунітет проти крайнощів.

Кожен переворот руйнує старих ідолів і ставить на їхнє місце нових. Але цього разу, здається, нових нема. Виник вакуум, тому що світ, який зациклився на фанатизмові, може очиститись лише шляхом зневіри. І це не тільки доба чистилища, але й доба пізнання. Якщо розглядати модернізм на постмодерністському, постідеологічному тлі, можна помітити, що він містить в собі навіть деякі "більшовицькі" риси. Дарма, що футуристів або акмеїстів в Радянському Союзі переслідували. Адже, досягши стабілізації, радянська система потребувала вже "упорядкованішого" виду крайнощів. Він звався "соціалістичним реалізмом" і був аж ніяк не менш фанатичним за модернізм.

Якщо бачити в екстремності головну ознаку модерністського мистецтва, доведеться дещо звузити його межі. Пруст, Джойс, Кафка, можливо, також Музіль або Брох у модернізм не вписуються. Інколи намагались подолати цю неузгодженість за допомогою терміну "великий модернізм": себто, рівень Кафки високий, рівень Бретона нижчий і т.д. Однак цю загадку можна розгадати лише за умови, що водорозділом зробимо відношення між ідеологією та екстремізмом. Бо Кафка, Джойс, Пруст тяжіли до плюралізму і піддавались сумнівам. Тому вони й не належать до модернізму, а є вічними аутсайдерами, які, так би мовити, "заблукали" в ідеологічно наснажену епоху. Певні риси, безсумнівно, споріднюють їх з постмодернізмом. Але піддавати життя універсальному сумніву, коли тебе оточують переможні ідеології (випадок Кафки), - це щось зовсім інше, ніж робити це в в умовах повної зневіри (випадок постмодернізму). В останньому випадку митець мовби співзвучний своїй добі, отже певною мірою все-таки є конформістом. Тоді вже краще бути екстремістом! Коло ніби замкнулося, і мені не

залишається нічого іншого, як завершити статтю фінальними фразами з кафківської притчі "Про параболи":

"Перший сказав: "Ти виграв".

Другий сказав: "Але, на жаль, лише у параболі".

Перший сказав: "Ні, в дійсності; в параболі ти програв".

Стаття надійшла до редколегії 1.03.94.

1. Fischer Ernst. Kunst und Koexistenz. Rowohlt, Hamburg, 1966. S.106.
2. Frisch Max. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, 1964-1967. Bd. V-2. Frankfurt a.M., 1976. S.543.
3. Derrida Jacques, Die Apokalypse, Wien-Graz, 1985, s.138.
4. Ruhle Jurgen. Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus. Koln-Berlin, 1960. S.348.
5. Vattimo Gianni. Jenseits von Subjekt, Ed.Passagen, Graz-Wien, S.32.

SUMMARY

The article investigates the functions of ideology in the history of society and the history of culture, analyses ideology of the lefts as outsider manifestation in the Western world, and states crisis of ideologies and of the approach of a postideological epoch in the context of defining a modernist and postmodernist essence of the XX century literature.

с Д.В.Затонський, 1997

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

МІФОЛОГІЯ - ФОЛЬКЛОР - ЛІТЕРАТУРА

П.В.МИХЕД
Ніжинський педінститут

ФОЛЬКЛОР І ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ В МИСТЕЦТВІ БАРОКО

Проблема, яка винесена в заголовок статті, нас цікавить перш за все з боку генези сучасних систем комунікації і деяких їх репрезентативних особливостей. Саме ця обставина зумовлює відбір матеріалу і тенденції його інтерпретації. А тому ми не ставимо за мету вичерпний аналіз всього комплексу питань, які пов'язані з цією проблемою.

Викажемо на припочатку одну тезу, зробивши спробу аргументувати. На нашу думку, діахроний аспект дослідження різних історичних моделей художньої комунікації дозволяє відтворити генезу сучасних систем масової комунікації і визначити роль і місце фольклору в процесі їх становлення. Ми схильні думати, що певні тенденції (про які йтиме мова) розвитку напрямків і форм масової комунікації з'явились як наслідок взаємодії історичних форм комунікації з фольклором, в діалозі з ним. Перш, ніж ми зробимо спробу описати цей діалог, декілька зауваг щодо бароко в розрізі нашої розмови.

Однією з найприкметніших рис бароко є антиномічна його природа. Ця антиномія породжена двома гранями свідомості людини XVII ст. Перша - сентенційність, або повчальність, проникливий розум, стоїчна напруга. Друга - це скептицизм, інтерес до самопізнання. Як сказав англійський дослідник Кролл, "XVII ст. - це рівною мірою століття стоїків і лібертенів" [7, с.236].

Ця широчінь антиномічної амплітуди спроможна витворити таку універсальну комунікативну модель, що претендує на охоплення всього сущого. Д.І. Чижевський з цього приводу зазначає: "Наслідок універсалізму - безкрайсть, умисне відмовляння від обмежень своєї теми, границь "угорі" та границь "унизу" [4]. В іншій праці Д.Чижевський говорить, що "натуралізм бароко, а також його символізм - пошуки потаємної, духовної, ідеальної сутності, що лежить по той бік світу конкретних явищ, - навертала бароко до невідомих раніше нижніх шарів життя, а в тому числі до фольклору і народності" [8, с.59]. Ця особливість бароко спричиняє до активного засвоєння, своєрідного каталогізування величезного арсеналу

виразних можливостей мистецтв минулого і сучасного. Антиномічний характер бароко виказує вплив на прагматику мистецтва, що відбивається, з одного боку, зростом елітарно-професійного артистизму (звідси "мистецтво для мистецтва"), а з іншого боку - відбувається свідома демократизація, з розширенням кола як адресантів, так і адресатів. Розвиток "високого" і "низового", або "народного" бароко є теж закономірним наслідком цього процесу. Крім того, бароко володіє особливою якістю - здатністю до саморефлексії, самопізнання. Це дозволяє абсорбувати, апробовувати і постійно ревізувати засвоєнний арсенал, весь репрезентативний потенціал. Наявність такої особливості надає системі органічного характеру розвитку з достатньою можливістю самоорієнтації.

Якщо до цього додати, що у барокову добу уформовується новітній механізм оновлення (я маю на увазі пародію, бурлескно-травестійні форми апробації, що набувають потужного розвою саме в цей час), то стане зрозуміла та природна динаміка випробування комунікативних якостей системи, що стає умовою її плідного функціонування.

І ще про одну особливість бароко потрібно сказати, щоб довершити опис умов функціонування комунікативних систем. Мається на увазі особлива здатність і спрямованість бароко до естетизації всієї сфери життя. Це приводить до пошуків нових каналів художньої інформації, підвищує елементи життєтворчості в поведінці людини, що перебуває в зоні комунікативної акції. Яскравим зразком того є театралізація, що має національні варіанти. Бароко уформовує новий тип синкретизму, який приводить до розширення сфери художнього, артистичного. В системі культури вона стає своєрідним осереддям, виказуючи значний вплив і на комунікативний механізм.

Ці загальні зауваги необхідні для вияву особливостей функціонування фольклору і його впливу на комунікативні якості літературної культури бароко.

Виділені нами характеристики дозволяють, не розгортаючи аргументації, стверджувати, що точки перетину взаємодії двох комунікативних систем лежать, по-перше, в органічній самодостатності функціонування обох систем, по-друге, в тенденції до встановлення артистичного знаменника як принципу єдності картини світу, по-третє, в тяжінні до універсуму, як визначального принципу організації системи комунікації. В цій ізоморфності - передумови і напрямки взаємодії і взаємозв'язків

Д.С.Лихачов заначає, що " найбільшу стилєутворюючу силу має народне мистецтво". [2, с.6]. Художня культура бароко з її підвищеною комунікативністю відчуває особливе до нього тяжіння в силу

тенденції, яку Д.С.Наливайко сформулював так: "Бароко в різних його течіях і різновидах властива виразна орієнтація на масову аудиторію". Правда, з думкою Ю.М.Лотмана про те, що бароко було одною з перших форм "масової культури XVII ст.", український дослідник не згоден, вважаючи її надто модерною, але визначає, що бароко охопило також і "тогочасну народну культуру" [3, с.59-60].

Саме виникнення потреби в орієнтації на масового споживача зумовлює радикальне оновлення обох глобальних систем трансляції культури: словесної і зображувальної. І відбувається це при активній участі фольклору. Ступінь участі фольклору така, що я схильний виказати гіпотетичну ідею про те, що бароко прибрало вперше функцію об'єднуючого стилю різних регіонів Європи саме завдячуючи наявності інтенсивного зв'язку і взаємодії з фольклором і виразної орієнтації на нього, що було спричинено необхідністю дії на масового споживача. Фольклорна комунікативна система, яка стоїть на перипатетичній традиції мислення і вибудована на принципі безпосереднього зворотного зв'язку, що передбачає можливість уточнення, повторення, навіювання, виконувала роль орієнтуючої системно-творчої функції.Це те земне тяжіння, яке зумовлює глибоке вростання поетики бароко в фольклорну стихію і його тривале життя на грунті тієї національної культури, де це відбувалось особливо органічно (в т.ч. і в українській культурі).

В деяких національних варіантах бароко (зокрема, українському) саме фольклор виступив організуючим чинником естетичної цілісності. Досі в літературознавстві не спростована думка Романа Лужина, висловлена в роботі "Давнє письменство України і польська літературна традиція": "Схильний думати, - пише польський дослідник, - що українське бароко не було явищем монолітним, не створило також якоїсь цілісної літературної школи зі свідомою програмою естетичного, виразно оформленою поетикою, не була представлена у всіх видах, галузях письменства".

Якщо дивитись на українську літературу бароко крізь призму західних моделей, то дослідник має рацію. Однак, не можна відмовити в цілісності українському бароко, яка великою мірою надолужується саме фольклорними формами, що співіснують і співдіють, витворюючи національний своєрідний варіант явища.

В добу бароко відбувається радикальне оновлення систем трансляції культури. Ми маємо на увазі перш за все зміну співвідношення вербального і візуального способів передачі інформації. Сучасні дослідники справедливо схильні бачити початки цього за доби Відродження. Але епоха бароко остаточно схилила і визначила процес візуалізації культури, який завдячуючи кіно,

телебаченню, відео зайняв центральне місце в системі комунікації. Досить згадати особливу роль емблематики, що справляла вплив і на вербальний текст, прибираючи часом словесне втілення у віршах, драмах, і навіть в музиці. П. Сорокін відносить бароко до сенситивного типу культурної ментальності, особливістю якої є живописність. За його словами, бароко - "живописне і пікарескне". Візуальний образ має виразно демократичний характер. Відомий історик культури Ї.Забелін стверджує, що лубок - як породження цієї тенденції - дозволив народу самому добратись до друкованого слова [1, с.428].

Разом з тим, розвиваючи писемний і візуальний типи комунікації, доба бароко не нехтує усним. "Мистецтво красномовства, на думку П.Поллака, є головними воротами, через які входить у нашу літературну критику стилістична манера бароко, а водночас воно - золотий ключ, що відчиняє двері до умів і сердець, викликає найвище захоплення у громадському і світському житті. Це мистецтво можна було опанувати в школі, як ремесло, від єзуїтських учителів поетики і риторики. Тут у різних вправах, усних і письмових, виковується бароковий стиль, майстерні синтаксичні конструкції, штучні інверсії, тут посилено випікаються вірші й компонуються рими" [9, с.24].

Розквіт поетик і риторик - свідчення цього. Р.Бртань, характеризуючи цю особливість репрезентації художньої інформації, пише, що бароковий поет "наполегливо прагнув розкласти форму на її синтаксичні і звукові, ритмічні та інші компоненти, виявити всередині строфи розмах ритму й розкати звуку. Разом з тим він прагнув ущільнити різні нефонічні фігури, наповнити словник новими поетизмами, метафорами, натяками, персоніфікаціями і перифразами, новими кончетизмами" [6, с.64]. Це та робота, яка вдосконалювала якість передачі художньої інформації.

Розвиток поетик і риторик, їх величезний вплив на практику комунікації виявився, зокрема, в репертуарному характері компонування художньої інформації, в тій своєрідній комбінаториці, що властива бароко з його орієнтацією на поетику тотожності. У відповідності з цим нове - це комбінація готових форм, загальних місць, що притаманне і репрезентаційній сфері фольклору. Звідси - висока знаковість текстів, ізоморфна в цьому аспекті з фольклорними формами.

Величезна роля комбінаторики - це вже передбачення сучасних комунікативних моделей. Правда, Б.І.Ярхо - один із апостолів точного літературознавства - схильний був вбачати в цьому і саму природу творчості. У видрукованих фрагментах роботи "Методология точного

литературоведения" він писав: "Творчість я визначаю як зведення запозичених (традиційних) інгредієнтів у нові пропорції" [5, с.525].

В тяжінні до комбінаторики і бароко, і фольклор з їх морфологічною виразністю і високою знаковістю є передтечею сучасних моделей і форм комунікації.

Підсумовуючи викладене, відзначу, що взаємодія комуніктивних систем бароко і фольклору в процесі їх історичного розвитку і плідного контакту визначила певні тенденції в історичній динаміці комунікативних систем, вони мали продовження і в наступні епохи впритул до наших днів.

1. Забелин И. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. - М., 1872.- Изд.2, т.2.
2. Лихачев Д.С. Система стилевых взаимоотношений в истории русского XVIII века // Русская литература XVIII века и ее международные связи. - Л., 1975.
3. Наливайко Д.С. Українське літературне бароко в європейському контексті // Українське літературне бароко. - К., 1987.
4. Чижевский Д. К проблеме литературы барокко у славян /Slovenske divadlo. - 1986, N 4.
5. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения // Труды по знаковым системам. - Тарту. - 1969, вып.IV.
6. Brtan R. Artismus a manierismus v barokovej poesii // Literarni barok. Litteraria, t.XIII. - Bratislava, 1969.
7. Croll W. "Attic" and Baroque Prose Style. - Prinston, 1969.
8. Czyzevski d. Survey of Slavic Civilization. 1. Outline of Comparative Slavic Literatures. - Boston, 1952.
9. Pollak R. Od Renesansu do Baroku. - Warszawa, 1969.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.93.

SUMMARY

The article deals with the problem of closeness in the communicative means of the Baroque and folklore cultural systems, the problem which was manifested by their efficient interaction.

The mass consume orientation led to the radical renewal of global cultural transmission systems: i.e. verbal and depictive. That was done by the active participation of folklore.

с П.В.Михед, 1997

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці 1997

Н.В.ЯРМИСТЫЙ
Черновицкий университет

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ БЫЛИН И ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ТРАДИЦИОННОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Процесс осмысления и переработки идейно-художественного содержания тесным образом взаимосвязан с особенностями познавательной деятельности художника. Познание действительности, постижение мифологического, фольклорного и литературного наследия являются составной частью художественного творчества. "Творческий процесс - отмечает Л.И.Тимофеев - начинается с выбора тех жизненных явлений, которые писатель выделяет из ряда остальных. Этот выбор есть результат оценки им этих факторов, выражает его отношение к ним" [8, с.75]. Без этого процесса как в фольклоре, так и в литературе не было бы творческого осмысления художественного материала. Но особенность традиционного (в данном случае - былинного) материала заключается в том, что сказители и писатели не выбирают явления жизни, а используют известный былинный материал и новое осмысленное содержание жизни воплощают в традиционные формы. Кроме того, для фольклорно-былинного творчества традиционализм - основная и естественная форма развития. Для литературы же заимствование того или иного известного материала представляет одну из форм ее развития.

В гносеологическом отношении творческий процесс непосредственно связан с работой художественного мышления. Художественное мышление, как и другие формы общественного сознания, направлено на познание сущности познаваемого. Искусство, как и наука, стремится к истине через проникновение в сущность объекта посредством обобщения как и в прочем "реализация художественного замысла в произведении искусства требует познавательной деятельности художника" [9, с.212]. Накопленный старый и приобретенный новый материал в сознании художника обобщается и обрабатывается, проходит стадию контаминации старого и нового. Мыслительная обработка познаваемого приводит к инварианту или новому качеству как в системе "нового", так и в системе традиционного. Познание, осмысление, переработка и трансформация - естественная форма мыслительной деятельности человека и

художника в частности. Поэтому неизбежность трансформационного процесса обусловлена природой художественного мышления.

С точки зрения трансформативной функции мыслительной деятельности художника традиционный материал, независимо от социальных, историко-литературных и других условий, проходит творческую обработку. Универсальность трансформации определяется универсальным логико-познавательным механизмом мышления. Однако функциональное свойство художественного мышления указывает на закономерную особенность творческой работы, но не объясняет разновидность идейно-художественной трансформации, не раскрывает социальную природу переработки традиционного материала.

Гносеологический подход дает широкие возможности в изучении традиционного материала. Вместе с тем, он "не позволяет выйти за пределы изучения собственно познавательных процессов, вскрыть источники активности сознания художника, обнажить его непосредственно-чувственную, практическую связь с жизнью общества, определить те социальные факторы, которые, выступая в качестве общественных потребностей, интересов и запросов, стимулируют и направляют художественный поиск" [7, с.37].

Для уяснения вопроса о некоторых познавательных особенностях фольклорного и литературного мышлений необходимо обнаружить механизм семантической трансформации, т.е. каким образом известное идейное содержание приобретает тот или иной семантический оттенок, наблюдаемых в былинах и литературных произведениях об Илье Муромце.

Былины характеризуются двумя способами взаимосвязи. Первый способ предполагает простое сочетание ведущих идей и семантических оттенков. Такая связь носит дополнительный и относительно независимый характер. Второй способ связи предполагает смысловое влияние вспомогательной идеи на ведущую. При такой связи семантика ведущей идеи носит обусловленный характер. Используя лингвистическую терминологию, указанные способы взаимосвязи можно обозначить как сочинительную и подчинительную.

При сочинительной связи семантические оттенки не приводят к существенным смысловым изменениям ведущей идеи. Она сохраняет свой изначальный смысл, но одновременно приобретает особый оттенок. Независимо от идейно-художественной направленности, ведущая идея чаще всего приобретает такие семантические оттенки, как религиозно-христианский, героико-патриотический, социально-политический, нравственно-этический или характерологический. В

каждой идейно-художественной направленности, как и в каждом тематическом цикле былин, используются разные и в разном соотношении семантические оттенки. Так, в былинах тематического цикла Илья Муромец и Соловей-разбойник сказители используют, в основном, религиозно-христианский и социальный семантические оттенки. Для былин "Илья Муромец и Калин-царь" характерны социальные и характерологические оттенки, а былинам "Илья Муромец и Идолище" присущ, в основном, характерологический оттенок. В большинстве былин тематического цикла Илья Муромец и Сокольник (Рыб., No 117, 177, 199. Гил., No 46, 77, 219, 233. Онч., No 1. Сок., No 4, 247. Аст., No 2, 11, 20, 40, 87. Сб. АН СССР No 10, 51, 53, 66, 67, 73, 91) идейно-художественное содержание расширяется не за счет отдельных семантических оттенков, а за счет сочетания двух относительно независимых идей: идея защиты родины и "дети не судьи родителям".

В былинах социально-политической направленности семантические оттенки используются редко. Только в отдельных былинах звучат героико-патриотические, религиозно-христианские и нравственно-этические мотивы. Обычно былины данной направленности утверждают ведущую идею социального протеста. Однако в былинах тематического цикла Илья Муромец и князь Владимир ведущая идея приобретает семантический оттенок благодаря решению проблемы государственной власти. Между ведущей и вспомогательной идеями нет тесной взаимосвязи. В данных былинах личностный конфликт возводится в ранг общественного и расширяет семантику идеи социального протеста. Сочетание ведущих идей с семантическими оттенками или вспомогательными идеями создает эффект семантического расширения. Одна и та же идея не видоизменяется, а, приобретая различные семантические оттенки, частично трансформируется и, в конечном итоге, расширяет идейно-художественное содержание былин (в некоторых былинных вариантах сказители сознательно подчеркивают религиозность Муромца, его стремление защищать родину и христианскую веру; в других былинах сказители акцентируют внимание на социальной справедливости героя; в третьих - обращают особое внимание на личные качества богатыря).

Фольклорно-былинная трансформация при подчинительном способе взаимосвязи обусловливает семантику ведущей идеи вспомогательной. В результате такой взаимосвязи ведущая идея более четко выражает свою принадлежность к героико-патриотической или социально-политической направленности. Так, в некоторых былинах об Илье Муромце и Сокольнике семантика идеи защиты родины сочетается с идеей семейно-бытовой проблемы – "дети не судьи

родителям". Такое сочетание вносит новый смысл в идейно-художественное содержание былины, усиливая значимость героического (трагический мотив во взаимоотношении отца и сына подчеркивает патриотизм образа эпического героя). В сюжетно-композиционных вариантах Калин-царь и Илья Муромец, Калин-царь, Илья Муромец и князь Владимир - ведущая идея защиты родины подчиняет себе вспомогательную идею единства богатырского братства, усиливая при этом свою значимость (единство, взаимопомощь богатырей являются залогом успешной защиты родины, оплотом могущества Руси).

Трансформация идейно-художественного содержания былин с подчинительной связью, в отличие от трансформации с сочинительной связью, не расширяет, а усиливает семантику ведущей идеи. Сказители, которые используют подчинительную связь, подчеркивают в своих былинах традиционно героическое начало былин.

Расширительная и усилительная функции семантической трансформации раскрывают одну из особенностей фольклорно-былинного мышления. Эта особенность заключается в том, что семантическая трансформация «работает» на идейно-художественное содержание былин: частичная трансформация не разрушает первоначальный смысл традиционного материала, а расширяет его семантический объем, усиливая идейную направленность. С одной стороны, сказители бережно сохраняют духовный опыт народа, накопленный веками, "великую родную старину, святой завет предков потомкам" [3, с.11]. С другой стороны, они вносили что-то свое, не нарушая при этом идейную основу былины. Трансформационная функция художественного мышления сказителей не выходит за рамки традиционного, а расширяет и усиливает возможности традиционного в традиционном, что существенно отличает ее от идейно-художественной трансформации в литературе.

Изучение отличительных свойств художественного мышления в литературе указывает на иные аспекты обработки традиционного материала. Анализ познавательных особенностей художественного мышления писателей раскрывает некоторые свойства мыслительной деятельности художника, связанной с реализацией художественного замысла и трансформацией идейно-художественного содержания былинного материала. Суть данного процесса сводится к тому, что логико-познавательные свойства художественного мышления писателей непосредственно влияют на трансформацию былинного материала. Можно отметить несколько познавательных свойств. Первое из них характеризуется стремлением писателей изучить, определить и детализировать смысловую основу ведущей идеи.

Второе свойство связано с решением определенных проблем, их анализом и установлением причинно-следственных связей. И третье свойство определяется формулой - замена "худшего лучшим".

Первая познавательная особенность художественного мышления характерна для писателей героико-патриотической направленности – М.А.Загорского, И.С.Никитина, Н.Н.Асеева, Д.М.Еремина, М.М.Скуратова, - а также для некоторых писателей нравственно-этической направленности – Н.А.Заболоцкого, С.Н.Маркова Сходство раскрытия ими идейного содержания отличаются только отдельными моментами. Для Загорского и Заболоцкого было важно уточнить, конкретизировать отдельные семантические особенности ведущей идеи. К примеру, Загорский детализирует понятие защиты родины: защита отечества - это тяжелый ратный труд, справедливая казнь врага. Заболоцкий также стремится уточнить некоторые ассоциативно связанные между собой понятия: труд - защита людей труда - предназначение народного героя.

В стихотворениях Никитина и Маркова просматривается поиск и желание писателей не столько уточнить смысловые особенности ведущей идеи, сколько познать истоки и сущность патриотического духа Ильи Муромца. Эти поиски приводят Никитина к выводу, что в основе героизма народного богатыря лежит беспредельная любовь к своей родине В то же время Марков как писатель нравственно-этической направленности акцентирует внимание на таких чертах Муромца, как скромность, бескорыстие, любовь к людям и родной земле. В этом поэт видит истоки богатырского духа.

Любовь к родине как основная черта былинного героя утверждается и другими писателями: Асеевым, Ереминым, Скуратовым. Однако указанные писатели интересуются не столько истоками патриотизма, сколько постигают общенародные черты русского человека. Развивая идею преемственности богатырских подвигов, подчеркивая историческую связь прошлого с настоящим, они утверждаются в мысли, что дело защиты родины, героика и патриотизм не только характерные черты Ильи Муромца, но и всего русского народа.

Одной из главных особенностей поэтического мышления писателей является их аналитический подход и становление причинности в решении той или иной проблемы. Писателей интересуют факторы, определяющие как духовный мир человека, так и его общественную организацию. Раскрыть такую "аналитику жизни" пытался Н.М Карамзин в сказке "Илья Муромец". Затрагивая вопрос о связи души с "телесной сущностью", он так или иначе должен был подойти к пониманию причинности и ответить, что в этом соотношении

важнее. Но незаконченное произведение не дает возможности проследить дальнейший ход развития поэтической мысли.

Установление причинности более наглядно наблюдается в пьесе "Илья богатырь" И.А.Крылова. Затрагивая общечеловеческую проблему "добра и зла", драматург уясняет самое важное: не только то, что победит, но и почему победит. Основную причину бедствия и порождения зла Крылов видит в общественных пороках. Победа добра над злом возможна только тогда, когда в борьбе участвуют стойкие люди (Илья Муромец). И как следствие этого, писатель подходит к пониманию нравственных ценностей, позволяющих уравновесить мир и подойти ко всеобщему благополучию.

Другой писатель нравственно-этической направленности, Энбе, также стремится обнаружить причины несовершенства человеческого общества. Он, как и Крылов, общественное несовершенство связывает с порочностью людей. Однако, в отличие от Крылова, основную причину всех бедствий писатель видит в отступлении от христианской веры. Энбе приходит к выводу, что без религиозно-христианского мировосприятия проблема "добра и зла" не разрешима.

Нравственно-этическое мировоззрение К.Д.Бальмонта основано на том, что противостояние между "добром и злом" - закономерная форма общественного развития. Но соотношение этих двух сил причинно обусловлено взаимоотношениями между людьми. Илья Муромец Бальмонта - преобразователь жизни и одновременно трагический образ, который в своем стремлении уравновесить враждующие силы, сам становится причиной разрушения гармонического мира.

Причинность как свойство художественного мышления писателей характерна и для произведений социально-политической направленности. Причины социальной несправедливости раскрываются М.М.Синегубом в сказке "Илья Муромец". Мировоззренческая позиция Синегуба однозначно выражена словами отца Ильи, который указывает, что бедность простых людей оттого, что работают не на себя, а на барина. Совсем иные причины социальной несправедливости наблюдаются в пьесе А.А.Навроцкого: беды и социальные потрясения заложены в "адовой силе". Выяснение причинности у Навроцкого тесно связано с религиозно-христианским мировоззрением, определяющим как саму причину социальных бедствий, так и возможность их устранения.

Проблему несовершенства общества решает и В.П.Буренин. Поэт развивает мысль, что причиной общественного несовершенства является нравственный упадок правителей государства (образ князя Владимира). Предопределяя зависимость общественного благопо

лучия от нравственных норм, Буренин подводит к выводу, что нравственность - основа и залог нормального общества. Примерно на таких же позициях в понимании причинности стоит В.Г.Сухов: источник общественного зла - беззаботность, безнравственность бояр и князя, непосредственных руководителей государства.

Отражение писателями причинно-следственных связей делает произведение более аналитичным и в силу этого доказательным. Но поэтическое мышление художников не останавливается только на изучении причин. Как аналитическая структура оно имеет свою конечную логическую цель: определить пути выхода в решении определенной проблемы. Стремление писателей обнаружить пути духовного и общественного совершенствования становится еще одной характерной особенностью художественного мышления. Эту особенность отмечает, в частности, И.А.Гончаров. Рассуждая об особенностях художественного творчества, писатель приходит к выводу, что целью фантазии является "стремление к тем или иным идеалам, хотя бы, например, к усовершенствованию наблюдаемых им явлений, к замене худшего лучшим" [4, с.105].

Особенность поэтического сознания, определяющаяся формулой замена "худшего лучшим", в своем номинативном проявлении у многих писателей различна. Так, Крылов и Буренин проповедуют нравственно-этический путь усовершенствования духовного мира человека и общественного развития. Религиозно-христианское мировосприятие Энбе и Навроцкого определяет в их творчестве соответствующие пути общественного преобразования. На более радикальных позициях стоит Синегуб. Он проповедует революционно-бунтарский путь обновления социального строя. Для других писателей – Н.И.Тряпкина и Сухова - социальное преобразование возможно благодаря влиянию искусства на людей.

Концентрация художественной мысли на "желаемом и возможном" [5, с.20] ничто иное, как особенность поэтического мышления, без которой литературное произведение во многом теряет свою значимость. Однако в некоторых произведениях об Илье Муромце познавательная сторона заменяется эмоционально-экспрессивным выражением чувств и мыслей. Особенно это характерно для А.К.Толстого, Е.П.Карпова, А.А.Городцова, Е.А.Евтушенко. Благодаря такому способу выражения, поэты подошли к главному - к пониманию назревания социального конфликта. Таким образом, литературно-художественное мышление обладает отличительными особенностями, главные из которых - это логико-познавательные и эмоционально-экспрессивные.

Изучение некоторых особенностей художественного мышления в фольклоре и литературе раскрывает существенные отличия мыслительной деятельности сказителей и писателей. Сказители не занимаются активной переработкой идейно-художественного содержания былин. Хорошо известный им материал не познается, а лишь творчески воспроизводится, частично деформируется, расширяя и усиливая при этом традиционное в традиционном. В то же время художественное мышление писателей характеризуется обратным. Сохраняя традицию, но «разрушая», идейно-художественное содержание былины, они перерабатывают известное посредством нового, нетрадиционного. Процесс познания традиционного проходит с выделением главного, с выявлением причинно-следственных связей, с установлением путей усовершенствования.

Фольклорно-былинная система строится по принципу "знакомое – знакомое", при котором известный традиционный материал сохраняет свой изначальный смысл. "Фольклор - отмечает болгарский ученый Б.Ничев - есть система, которая в оппозиции между знакомым и незнакомым, между инвариантным и вариантным акцентирует первое" [6, с.44]. С утверждением "знакомого" сказители одновременно выражают и свое отношение к нему. Но такое отношение, которое в системе "знакомое-знакомое" тоже является знакомым. Более конкретно это положение объясняется тем, что каждый сказитель, сохраняя традиционный смысл былины, акцентирует внимание на том или другом семантическом оттенке. Сама же семантика также не нова. На протяжении двух веков она не изменяется, а образует своего рода "семантический набор" (религиозно-христианский, героико-патриотический, социально-политический, нравственно-этический, семейно-бытовой оттенки) и вписывается в систему «знакомое-знакомое». Специфические особенности художественного мышления сказителей образуют тот способ осмысления и отражения традиционного в традиционном, который характерен только для фольклорного творчества. Трансформация идейно-художественного содержания былин происходит в рамках установленной системы, вариативность которой определяется "набором" семантических оттенков.

Литературная система, основанная на традиционном материале, строится по принципу "знакомое-незнакомое", при котором известное идейно-художественное содержание трактуется с новых, не характерных для былинной традиции, позиций. Традиционный материал служит только средством отражения писателями различных сторон действительности. Поэтому новое, "незнакомое", вливаясь в традиционное, "знакомое", создает те условия, при которых трансформация идейно-художественного содержания традиционного

материала отличается от трансформации идейно-художественного содержания в фольклоре.

Трансформация фольклорного и литературного материала является естественным процессом художественного мышления. Вместе с тем, трансформационные отличия мыслительной деятельности сказителей и писателей указывают на различные уровни художественного видения и неизбежно определяют разновидность переработки идейно-художественного содержания традиционного материала. Однако, вопрос о причинной обусловленности семантической трансформации не будет решен, если не учитывать того, что познавательные свойства - это не только свойства типов художественного мышления, но и универсальная система, которая характерна для художественного творчества в целом. Сомнительно, чтобы художественное мышление сказителей не обладало логико-познавательными свойствами писателей, а у писателей отсутствовали познавательные особенности художественного мышления сказителей. Очевидно, что особенности художественного видения зависят от определенных факторов. Такая зависимость наблюдается, в частности, при рассмотрении вопроса о художественных установках автора, т.е. с какой целью автор использует традиционный материал, его отношение к былинному наследию.

Былины для русского крестьянства были источником нравственных и общественных идеалов. "Былины - отмечает В.П.Аникин - несли в себе запас тех высоких нравственно-эстетических идеалов, которые укрепляли социальные устремления народа" [1, с.10]. Обобщая духовный опыт многих столетий, былины стали своего рода нормативной программой, которая определяла критерии социального поведения человека в той или иной жизненной ситуации. "Здесь жестко укрепилась особая форма ориентации в действительности, когда человек при появлении каких-либо проблем не полагается на свой рассудок, а находит достаточные основания для того или иного решения вовне" [1, с.31]. Такое понимание функциональной роли былин в жизни русского крестьянства объясняет бережное отношение к былинному наследию. Сказители могли изменить наименование места действия, ввести или опустить отдельные эпизоды, контаминировать сюжеты. В то же время, идейный смысл "оказывается еще менее подвижным в былинах, чем остальные моменты эпического повествования" [2, с.320]. В былинах всегда сохраняется их изначальный идейный смысл, развивается главное и значимое. Стремление сказителей сохранить, укрепить, донести потомкам раз и навсегда установленные общенародные ценности, весь идейный потенциал былин и определило социальную

цель художественной установки. Подобная художественная установка ограничивала творческие возможности сказителя и создавала условия осмысления идейно-художественного содержания традиционного материала, которые и определили специфические черты фольклорно-былинного мышления: использовать в своем арсенале сочинительную и подчинительную способы связи для расширения и усиления идейного содержания.

В отличие от сказителей, художественная установка писателей определялась, в целом, стремлением познать различные стороны действительности и отразить эту действительность в рамках заимствованного традиционного материала по принципу сходства и необходимости. Для писателей важна не столько традиция, сколько действительность и ее проблемное сходство, выраженное в традиции. Использование былинного материала не самоцель, а средство, благодаря которому автор поднимает важные общественные проблемы и утверждает насущные для него идеи. Поэтому писатели, заимствуя традиционный материал, часто "расчленяют" его и в процессе познания детализируют его идейно-художественное содержание. Наблюдается процесс не сохранения, а "разрушения" традиционного материала. Былинные сюжеты, как правило, видоизменяются, а образы-персонажи героического эпоса трактуются с новых идейных позиций. Большинство писателей заимствует только былинный образ Ильи Муромца. Иногда используются отдельные сюжетные эпизоды. Наиболее частые из них - это исцеление Ильи Муромца (Бальмонт, Заболоцкий, Скуратов, Тряпкин), а также Илья Муромец и князь Владимир (Толстой). Часть писателей сохраняет отдельные былинные сюжеты различных тематических циклов (Городцов, Карпов, Навроцкий, Буренин, Энбе, Сухов). В то же время, сюжетное "разрушение" сопровождается в литературе сохранением ведущих былинных идей. Только в произведениях нравственно-этической направленности происходит полная трансформация идейно-художественного содержания. Согласно художественной установке писателей семантика ведущих идей конкретизируется, исследуется с точки зрения причинности и ее значимости. Познание писателями нового содержания жизни расширило возможности осмысления и трансформации традиционного материала. Перед писателями стояла задача внести новое, "незнакомое", нетрадиционное в традиционное.

Сочетание традиционного и нетрадиционного в постижении социального опыта и духовного мира человека позволило многим писателям внести свой вклад в понимание национальных и общечеловеческих ценностей, в плане героического, социального и

нравственного. Уточнить, обобщить и донести до читателя важные для общественной жизни национальные, общечеловеческие ценности и определило идейно-художественную установку писателей. В этом отношении традиционный материал обладает "социальной памятью", которая сохраняет опыт прошлого и накапливает опыт нового времени.

"Социальная память" как результат творческой деятельности сказителей и писателей свидетельствует о том, что художественная установка выполняет важную социальную функцию. Модели морального и общественного поведения, заложенные в фольклорно-былинном материале, отражают и предполагают нормативность социального поведения, формируют важные мировоззренческие ориентиры для каждого нового поколения. В этом процессе фольклорно-былинная традиция оберегает и "продвигает" в историческом времени устойчивые представления о жизненных ценностях. Литературная традиция фольклорно-былинного материала уточняет известные и вырабатывает новые положения о жизненных ценностях.

Художественная установка является "посредником" между традиционным и социальным. Социальный фактор определяет художественную установку и цели трансформации. Выработанная социальная функция художественной установки определяет «трансформационные отношения» (частичная и полная обработка) сказителей и писателей к традиционному материалу, а также необходимые познавательные свойства художественного мышления. В то же время, художественная установка реализуется сформировавшимся типом художественного мышления. Наблюдается обусловленная связь между художественной установкой и разновидностями трансформации.

Смысловая конкретизация социальной функции художественной установки и познавательных свойств художественного мышления определяют разновидность идейно-художественной трансформации в фольклоре и литературе. Трансформационный процесс как результат творческой деятельности автора обусловлен, в частности, и познавательными особенностями художественного мышления, что и составляет гносеологическую и социальную природу идейно-художественной трансформации.

1. Аникин В.П. Русский богатырский эпос. М., 1964.
2. Аникин В.П. Теория фольклорной традиции и ее значение для исторического исследования былин. - М., 1980.

3. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности - Спб., т.1, 1861.
4 Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда // Собр. соч. в 8-ми томах - М., 1980, т. 8.
5. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. - М., 1970.
6. Ничев Б. Увод в южнословянский реализм. - София, 1971.
7. Селиванов В.В. Социальная природа художественного мышления. - Л., 1982.
8. Тимофеев Л.И. Мировоззрение и творчество писателя // Основы теории литературы. - М., 1976
9. Художественная деятельность. Проблемы субъекта и объективная детерминация. - К., 1980.

Стаття надійшла до редколегії 7.10.96

SUMMARY

The author investigates the matter of idea - and - artistry context transformation in so-called bylinas (russian traditional heroic epic poems) and literary works about Illya Muromets written in XIX-XX centuries. Some aspects of determination of idea - and - artistry context transformation are taken in mutual relationship between the gnosiology, sociology and "artistry" factors.

The idea carried through the article is that the idea - and artistry context transformation of traditional stuff - is a natural result of artistry thinking. Besides, in the process of transformation the artistry setting up is a "mediation" between the traditional stuff and social factors. The social factor determines the artistry setting up and the aim of transformation. The artistry setting up determines the partial or complete cultivation of the traditional text. At the same time the artistry setting up is being realised through a certain type of the artistry thinking. In such a way the concretisation of meaning of the social function of artistry setting up and cognition peculiarities of artistry thinking define the variety of idea - and - artistry transformation of the traditional material in folklore and literature.

с Н.В.Ярмистый, 1997

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

В.Б.МУСІЙ
Одесский университет

ОТОБРАЖЕНИЕ МИФОЛОГИИ УКРАИНСКОГО И РУССКОГО НАРОДОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О.М.СОМОВА

Вторая четверть XIX в. - время расцвета в русской литературе фантастики. Исследователи по-разному определяют причины интереса к данной жанровой разновидности повести. Это связывается и с особенностями познания явлений действительности, когда многое воспринималось как абсурдное, необъяснимое, и с характером мировосприятия ряда писателей, утверждавших двоемирие, и с сущностью самого жанра, который давал "структурно-поэтические способы и принципы для условных форм изображения современного человека и мира в их сложном взаимодействии" [II, с.26].

Именно в 20-30-е годы XIX в. становится очевидным разложение патриархальных отношений и основанного на них уклада жизни с ее своеобразной синкретичностью, проявлявшейся в привычке индивидуальности на все смотреть глазами своей среды в ее особой близости к природе. Возвышение индивидуальности и вместе с тем отчуждение личности и углубление ее противоречивости, резкое обострение социального антагонизма, рост власти денег и усиление меркантильности требовали от художника выработки собственной концепции действительности. Отображение этих процессов не сразу обрело конкретность, и это способствовало развитию фантастики. В сущности можно выделить ряд причин, обусловивших возникновение фантастического рассказа и повести:

1) стала очевидной узость рационализма и тем самым появилась основа распространения иррационализма, ограничивавшего возможности разума. Вызвано это было, в первую очередь, разочарованем в идеологии просветителей, что характерно прежде всего для предромантической литературы, предлагавшей двойственное обьяснение таинственного;

2) с развитием интереса к национальному характеру и тем самым к народному творчеству и мифологии писатели стали вводить в свои произведения персонажей народной демонологии и строить их на мотиве встречи со сверхъестественным;

3) писатели-романтики противопоставили грубости и прозаичности действительности тонкость и поэтичность чувства; в их произведениях сверхъестественное представало как собственно художественная реальность;

4) обращаясь к отображению внутреннего состояния персонажей, писатели большое внимание уделяли такому явлению, как интуиция, которое могло быть истолковано фантастически, если выводилось за рамки природных законов.

Эти и ряд других моментов проявляются в произведениях А.Бестужева-Марлинского, А.Пушкина, В.Одоевского, Н.Гоголя, Ант.Погорельского, О.Сомова и др. Отношение О.Сомова к фантастике в литературе было неоднозначным. З.В.Кирилюк обращает внимание на полемику писателя со сторонниками "необузданной фантазии" [6, с.47] в его статье "О существенности в литературе" В.Ю.Троицкий подробно останавливается на анализе травестирования фантастики, нужной в повести "Приказ с того света" как средство иронии над непосредственностью суеверного персонажа [22, с.143]. Но зрелые произведения О.Сомова являются как раз фантастическими. Объяснение этого феномена, скорее всего, может быть связано с формированием его концепции действительности и человека. И, конечно, распространение романтизма в русской прозе способствовало усилению в ней фантастики. Такие черты как рационализм и дидактичность, которые проявляются, как правило, в ранних произведениях О.Сомова, свидетельствуют о предромантической ориентации писателя. В них он ближе к тем предромантикам, которые развивали традиции сентиментализма: его героем является так называемый "частный человек".

Правда, сложилось представление о О.Сомове как о романтике, причем нередко ссылаются на статью "О романтической поэзии", опубликованную еще в 1823г. и послужившую как бы теоретической основой его будущей творческой практики. Но романтизм в этой статье понят больше с внешней, формальной стороны: как свобода от условностей, предписывавшихся поэтикой классицизма. Исходя из данной точки зрения, О.Сомов зачисляет в романтики Шекспира Сущность же дела состоит в том, что писатель призывает обратиться к народнопоэтическому творчеству, так как в "свойствах и звуках языка, в духе народном, в воображении своих единоземцев" можно было найти новое [20, с 559] О.Сомов выступает за народность в искусстве, воспринимавшуюся как воссоздание национального своеобразия характеров, нравов, быта. Такой подход к задачам художественного творчества был свойствен прежде всего предромантикам, на что, в частности, обратила внимание А.В Архипова (2) И если часть этих писателей считала или не считала себя романтиками, то это не значит, что всем им в самом деле свойственно романтическое мироощущение.

В качестве идеальных Сомов представлял такие отношения индивидуальности со средой, в которых бы проявлялась общность людей. Но это единство ни в коем случае не должно было означать растворения индивидуальности: каждый обладает неповторимостью и не может быть до конца разгадан окружающими. Такая независимость личности, по мнению автора, должна быть сохранена, и попытка проникнуть во внутреннюю жизнь, не считаясь с ее волей, заканчивается обычно трагически. Действительность, в которой подобное единство людей отсутствовало, воспринималась как опасная для человека. В то же время разлад с ней не приобрел у писателя абсолютного характера, заставлявшего бы его противопоставлять реальности мир идеала, как это свойственно романтикам. И, может быть, поэтому фантастика явилась для О.Сомова не частью мировосприятия, а художественным приемом, дававшим ему возможность выразить свое отношение к действительности, в которой происходило отчуждение личности.

Основу общности, которая могла объединить людей, писатель видел в национальных связях. С этим связан его интерес к народной среде, мышлению народа. В "Сказках о кладах" он так определил свою задачу: "...Собрать сколько можно более народных преданий и поверий, распространенных в Малороссии между простым народом, дабы оные не вовсе были потеряны для будущих археологов и поэтов" [19, с.203]. При этом формы воспроизведения фантастического могли быть различными: передавалось народное восприятие происходящего, являющееся фантастическим; повествователь мог противопоставлять свое понимание этой оценке, и тогда фантастика оказывалась мнимой, или же создавать видимость сближения с народной оценкой, и при этом возникало впечатление реальности фантастического или же сложности действительности, в которой не все было подвластно разуму и могло быть истолковано неоднозначно.

Рассмотрим два произведения Сомова, написанные в 1829 г.: "Русалку" и "Оборотень". Функции фантастического в них различны. Установка определяется уже обозначением жанра. Так, "Русалка" названа "малороссийским преданием". В предании же идет речь о событиях необычных, но воспринимающихся как реальные, действительно случившиеся. Что касается "Оборотня", то его жанр обозначен как "сказка", и это настраивает на восприятие произведения как повествования о небывалом.

В "Русалке" точка зрения повествователя не обособлена от точки зрения мифологически мыслящих персонажей, и это способствует слиянию реального и сверхъестественного. Изображая любовь украинской крестьянки Горпинки к польскому шляхтичу

Казимиру, писатель подчеркивает, что их разделяет не только социальное неравенство. Ведь события происходят в то время, когда "взаимная недоверчивость поляков и малороссиян, особливо в простом народе, была в самой сильной степени. Понятия религиозные подкрепляли сие неприязненное чувствование..." [19, с.123]. Таким образом, возникает мотив, присущий ряду произведений О.Сомова: границ, которые разделяли людей, принадлежащих к разным культурам. Горпинке необходимо сделать выбор между двумя мирами. Желание быть с Казимиром, превратиться в "знатную пани" и тем самым обособиться от родной среды и возвыситься над ней оказывается сильнее любви к матери и привязанности к обычному образу жизни. Когда же Казимир исчезает, Горпинка не верит предостережениям матери и отправляется к колдуну. Тем самым она окончательно отказывается от праведного пути. Дорога в лес становится для нее приближением к гибели: она вступает в волшебное царство мертвых. Отсюда - мотив переправы,ведущей в загробный мир - лес [12, с.214], из которого героиня, превратившись в русалку, не захочет вернуться. "У О.Сомова уход за реку и фантастическое превращение Горпинки в русалку утверждает мысль о необратимости процесса отчуждения человека от родственной ему среды" [1, с.66]. Во время зеленой, русальной недели ее мать Фенна пытается вернуть дочь. По совету колдуна она очерчивает вокруг себя линию, в центре втыкает черную свечу и, увидев Горпинку, втягивает ее к себе в круг. Другие русалки не замечают их и пробегают мимо. Вероятно, О.Сомову были известны поверья о том, что русалку можно поймать и привести домой. Подобное поверье приводит А.Ф.Некрылова [7, с.482]. Круг здесь - наиболее распространенный символ. Он разграничивает внутреннее и внешнее пространство. Кроме того, круг - это символ солнца, в противоположность ему царство мертвых и духов - принадлежность ночи. Однако Горпинка, в свое время нарушившая запрет матери встречаться с иноверцем, теперь противопоставлена всем живым. И она не сожалеет об этом. Повторяется мотив разрыва героини со своей средой.

В основе такого сюжетного мотива - попытка матери вернуть дочь - лежит миф о Деметре и Персефоне, отразившийся в славянской мифологии. Так, в работе Б.А.Рыбакова "Язычество древней Руси" находим соотнесение Макоши, изображавшейся на полотенцах с вышитыми языческими композициями к празднику Купалы, с Деметрой [15, с.681-682]. Анализируя сюжеты чеканки, найденной в княжеском кургане Чернигова - Черной Могиле, исследователь устанавливает связь между повествованием об освобождении Анастасии, дочери Димитрия, с античным мифом об Аиде и

Персефоне и выдвигает предположение, что с ним "славяне могли познакомиться при участии греков-язычников ...еще в "трояновы века", когда вплотную соприкоснулись с грекоязычным населением черноморского "лукоморья" [15, с.771]. О возможности соотнесения некоторых календарных обрядов славян с названым мифом писал и А.Н.Афанасьев: "...Самые времена года казались уму древнего человека не отвлеченными понятиями, а действительными божествами, посещавшими в известную пору дольний мир и творящими в нем те перемены, какие замечаются в жизни в цветении и замирании природы" [3, с.443].

Создавая повесть, О.Сомов основывался и на народных поверьях о русалках. Считалось, что в них превращаются дети, умершие некрещеными [8, с.413], утопленницы и удавленницы [21, с.213]. Под воздействием церкви [18, с.222] русалки в народных представлениях стали восприниматься как существа, вредящие человеку. Эта черта поверий о русалках отражена и О.Сомовым. Погибает "отвергавший в душе своей приветные призывы Благочестия" [19, с.94] и пренебрегший предупреждением витязь Кончислав, герой "Купалова вечера" (1831), находят в лесу мертвым Казимира Чепку, оставившего Горпинку.

Несмотря на то, что позиция повествователя в объяснении таинственного не отделяется от позиции персонажей, читателю ясно, что мышление автора не является мифологическим. Он лишь приводит точку зрения народа, о чем заявляет в комментарии к повести ("простой народ в Малороссии думает..."). Этим, наверное, объясняется и то, как была воспринята критикой другая его повесть - "Сказки о кладах" (1829). Рецензия на нее появилась в "Вестнике Европы" за 1830 г. Рецензент высказал ироническое предположение о том, что под псевдонимом Порфирия Байского скрывался сам Вальтер Скотт, чрезвычайно популярный в то время в России. К тому же, в 1830 г. в "Московском телеграфе" была опубликована его статья "О демонологии и ведьмах". В.Скотт писал: "Конечно, говоря вообще, мы благоразумнее, холоднее наших предков, мы не верим в колдунов, не преследуем волшебства; но происходит ли это от ума, от убеждения? Награждает ли нас холодность наша за ту теплую, согревающую сердце веру в чудесное - источник поэзии, заблуждений, и, может быть, счастия, которого мы понимать не можем?" [16, с.71]. По мнению автора рецензии, Байский неверно передавал народные поверья, напрасно писал о семике, о котором "в Малороссии знают столько же, сколько и в Шотландии" [10, с.32]. Не являясь носителем мифологического мышления, Сомов, конечно же, по-своему подходил к образам, созданным народной фантазией, используя их в своих

художественных целях. В "Русалке" мифологическая фантастика давала возможнось автору выразить собственное восприятие реальности, в которой люди, разделенные друг с другом стеной сословного и имущественного неравенства, религиозных различий, не имеют возможности преодолеть эти границы и погибают.

Функция фантастики в "Оборотне" иная. Его жанр определен как "народная сказка". Автор, иронически сожалея о том, что корсары, гяуры, вампиры уже использованы в качестве персонажей другими писателями, решает ввести в свое произведение еще не известного читателю оборотня. Таким образом, повествователь с самого начала оценивает происходящее не так, как персонажи, к которым относится с иронией: те из-за своего суеверия склонны во всем необычном видеть сверхъестественное.

"Оборотень" близок к сказке о простаке, который проходит через инициацию и к концу произведения, представ в новом качестве, женится. Герой сомовского рассказа тоже женится, но его переход в новое качество так и не состоялся. Однако мотив инициации все же присутствует: Алена Тимофеевна, которую односельчане просили освободить их от оборотня (а им считали колдуна Ермолая, приютившего у себя Артема), предлагает Артему проследить, куда по ночам уходит старик. Тот же, увидев, как Ермолай превращается в волка, решает последовать его примеру. Он сохраняет свою индивидуальность, но принимает внешний облик волка, напоминая скорее ряженого, чем оборотня.

В основе фантастической ситуации, воспроизведенной О.Сомовым, - миф о волке-прародителе, т.е. о тотемном животном. Предок или вождь племени мог выступать в облике волка, так как обладал способностью превращаться в него или быть получеловеком-полуволком. Существование подобных представлений подтверждается, в частности, в "Истории" Геродота. В четвертой книге "Мельпомена" он писал: "У невров обычаи скифские... Эти люди, по-видимому, колдуны. Скифы и живущие среди них эллины по крайней мере утверждают, что каждый невр ежегодно на несколько дней превращается в волка, а затем снова принимает человеческий облик. Меня эти россказни, конечно, не могут убедить, тем не менее, так говорят и даже клятвенно утверждают это" [4, с.?13]. Для невров, живших, как известно, в верховьях Днепра и Припяти, волк - тотемное животное.В дни культового праздника они носили волчьи шкуры и маски. Вяч.Иванов, предпринявший попытку реконструировать индоевропейские слова и тексты, отражающие культ волка [5], описывал традицию карнавального переодевания в волчьи шкуры, приуроченного у славян к осенне-зимнему сезону. Эта карнавальность

атмосферы передана О.Сомовым в "Оборотне", что проявляется в ироничности повествования, буффонадности самого превращения Артема в волка; он остается самим собой, и ему поначалу весело от того, что теперь можно пугать односельчан. Для него встреча со сверхъестественным, явившаяся следствием нарушения запрета, - всего лишь игра.

Ряд точек зрения на таинственное представлен в рассказе "Кикимора" (1830). Крестьяне объясняют загадочные явления, происходящие в доме Панкрата Пантелеева, проделками кикиморы. Управитель, к которому они обращаются за помощью, не верит в реальность подобного фантастического существа, но решает воспользоваться суеверием крестьян. Мифологическому объяснению противопоставлен и рационализм священника, утверждающего, что крестьянам все только мерещится и что кикимор на свете нет. Его позиция может быть объяснена тем, что церковь отвергала языческую мифологию. Итак, сталкиваются противоположные точки зрения на загадочное. Они отражены и в характерах повествователя и рассказчика. "Кикимора" имеет подзаголовок: "Рассказ крестьянина на большой дороге". Таким образом, здесь принципиальное значение приобретает позиция рассказчика. Как показывает Т.А.Чебанюк [24], благодаря рассказыванию как форме повествования усиливалась иллюзия достоверности невероятных событий, но поскольку передавалось субъективное восприятие, то мотивировалась и возможность заблуждения. Сам О.Сомов как предромантик близок к просветительскому представлению о том, что ум способен познать многообразную действительность, но вместе с тем он признавал, что не все поддается рационалистическому объяснению.

Наиболее драматично авторское представление о сложности мира представлено в повести "Киевские ведьмы" (1833). Восприятие фантастического вначале неоднозначно. О матери Катруси - старой Ланцюжихе говорят, как о ведьме. Но герой повести Федор Блискавка с иронией относится к попыткам опорочить его невесту. Однако после женитьбы убеждается в том, что многие его знакомые оказываются не теми, за кого их принимают, связаны с дьяволом. Знание тайны жены становится роковым для Федора. Как и герой "Оборотня" он тоже оказывается во власти сверхъестественного. Однако, в отличие от Артема, который лишь забавлялся, превратившись в волка, Федор переживает неожиданное для себя состояние: он как будто пьянеет и приходит в исступление, в глазах его попеременно мелькают яркие искры и какие-то уродливые призраки. Не владея собой от бешенства, он подчиняется дьявольскому и летит на шабаш. Так возникает мотив отчуждения человека из-за встречи со сверхъестественным. Основным

же является мотив опасности проникновения в тайну близкого человека. Как в "Русалке" и "Оборотне", нарушение запрета открывает дверь для беды. Двойственность Катруси ярче всего передается в сцене шабаша. Находясь во власти злой силы, ведьма бросается искать человека, чтобы расправиться с ним, а затем, узнав Федора, спасает его. Но она себе не принадлежит и не может всегда поступать так, как ей хотелось бы. По вине Федора ей так и не удается преодолеть ни внутренний разлад, ни ту стену, что отделила ее от других людей. По словам Катруси, злая доля развела ее с мужем и в этом мире, и в том, в котором оба окажутся после смерти: ведь она умирает так и не искупив греха.

Сюжетный мотив нарушения запрета объединяет эту повесть О.Сомова с фольклорной сказкой "Царевна-лягушка". В сборнике А.Н.Афанасьева приведен ряд вариантов этой сказки; одному из них (N 269) близка украинская народная сказка "Царівна-жаба" [23, с.78-86]). В вариантах N 266 и 268 нарушение запрета связано с тем, что герой поторопился: сжег кожу преждевременно, до истечения срока В связи с этим он должен навсегда лишиться жены или же отправиться на ее поиски. Очевидно, речь идет о нарушении какого-то брачного ритуала. Возможно, это связано с переходом от группового к парному браку [9, с.408-417]. В повести О.Сомова данный мотив завершается гибелью героев, что обусловлено, в первую очередь, драматизмом писательского мироощущения.

В том, что герои погибают, также отразились мифологические представления, ритуалы. По мнению Б.А.Рыбакова, обряд сжигания куклы Морены в ночь на Ивана Купала связан с ритуалом изгнания ведьм в Вальпургиеву ночь. В индоевропейские времена в эту ночь приносились в жертву люди, часто - супружеская пара. Исследователь писал о том, что нередко в зольниках находили человеческие скелеты

Как и в ряде других произведений О.Сомова, в "Киевских ведьмах" фантастика является художественным приемом, помогающим писателю передать свои представления о тех отношениях, которые складывались между людьми в современном ему мире. Ведь. фантастика как одна из форм познания является прежде всего способом оценки человека, образа жизни, общества [17, с.67-80]. Ее использование позволяло О.Сомову раскрыть мысль о разобщенности людей, непреодолимости тех преград, которые их разделяют, роковых последствиях проникновения в чужую тайну, об отчуждении личности и невозможности преодолеть внутренний разлад. Важным при этом оказывается сюжетный мотив, сближающий произведения О.Сомова с фольклорной сказкой, - нарушение запрета В тех произведениях, где повествователь противопоставляет свою

точку зрения взглядам суеверных персонажей ("Оборотень", "Кикимора"), и фантастика, таким образом, оказывается мнимой или же становится возможным двойственное истолкование загадочного, беда, вызванная нарушением запрета, может быть преодолена. В "Русалке" и "Киевских ведьмах", где повествователь создает видимость присоединения к точке зрения мифологически мыслящих персонажей, и фантастика явная, ситуация оказывается настолько неблагополучной для героев, что завершается их гибелью. Подобная концовка произведений свидетельствует об авторском неприятии действительности, в которой происходит отчуждение человека.

1. Александров А.В. О повествователе в романтическом рассказе ("Малороссийские предания" О.М.Сомова и Е.П.Гребенки) //Вопр. литературы народов СССР: Респ. межвед. науч. сб. К.; Одесса, 1983. Вып. 9.
2. Архипова А.В. О русском предромантизме //Рус. литература. 1978. N 1.
3. Афанасьев А.Н. Народные праздники //Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избр. статьи. М., 1983.
4. Геродот. История: В 9 кн. Л., 1972.
5. Иванов В.В. Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка //Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1975. Т.34. N 5.
6. Кирилюк З.В. Фольклор в творчестве Ореста Сомова //Науч. докл. высшей школы. Фил. науки. 1965. N 4.
7. Круглый год: Русский земледельческий календарь. М., 1992.
8. Милорадович В.П. Заметки о малорусской демонологии //Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. К., 1991.
9. Народные русские сказки А.Н.Афанасьева: В 3 т. Л., 1936-1940. Т.2.
10. Невский альманах на 1830 год (Изд. Аладьина Е. // Вестник Европы) Раздел: Русские книги. 1830. N 5.
11. Поддубная Р.Н. Идейно-художественные функции фантастики и развитие творческих принципов реализма в русской литературе XIX века: Автореф. дисс..., д-ра филол. наук. К., 1990.
12. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
13. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928.
14. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1981.
15. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси М., 1987.
16. Скотт В. О демонологии и ведьмах //Московский телеграф. 1830. Т.35. N 19.

17. Слюсар А О. Фантастична повість в українській літературі 30-х років XIX ст //Розвиток жанрів в українській літературі XIX-початку XX ст. К., 1986
18. Соколова В К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979.
19. Сомов О.М. Купалов вечер: Изб. произведения. К., 1991.
20. Сомов О.М. О романтической поэзии //Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т.2.
21 Токарев С.А. Религия в истории народов мира. М., 1986.
22. Троицкий В.Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX в. М., 1985.
23. Українські народні казки. Львів, 1965.
24. Чебанюк Т.А. Типы повествования в фантастической повести 20-40-х годов XIX века //Проблемы жанров в русской литературе: Сб. науч. трудов. М., 1980.

Стаття надійшла до редколегії 23.11.92

SUMMARY

Somov used the fantastic as an artistic device to express the mythological thinking of the common people. The author contrasts his view of the fantastic with the value attributed to it by the people - it is sometimes shown to be illusory, but at times it is given the impression of reality.

с В.Б.Мусий, 1997

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

Н.О.ЛИХОМАНОВА
Чернівецький університет

МІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ
(до проблеми інтертекстуальності)

Естетична платформа постмодернізму грунтується насамперед на основі використання попередніх культурно-історичних традицій, які інтерпретуються певною системою художніх засобів. Постмодерністське мистецтво зосереджується на грі з культурою, що зумовлює елементи пародіювання, іронічного тлумачення традиційних сюжетів та образів, ремінісцентного, алюзивного, цитатного відтворення багатоголосся світової культури. Гра іронії, синтез полістилістики і умовчання, колажність та цитатність постмодерністського роману визначають особливу насиченість змістовного поля тексту. Відсутність персоніфікованого авторського "я", поліфонічність та роздрібненість жанрових та сюжетних меж, пародіювання культурно-історичних реалій зумовлює певну "розсіяність" твору і виникнення невловимого діалогу з читачем.

Залежність появи нового тексту від попередніх літературних традицій та напрямів пояснюється М.Бахтіним у праці "Проблема змісту, матеріалу та форми у словесній художній творчості" [4] і визначається як діалог автора з минулими літературними явищами. У постструктуралізмі бахтінський діалог стає певним теоретичним обгрунтуванням і надалі визначається як інтертекстуальність.

Теоретики постструктуралізму розглядають світ сучасної культури в широкому розумінні слова як єдиний загальний текст, що містить приховані та явні нагромадження цитат і ремінісценцій з культурного досвіду минулого. Сприймаючи культуру, а передусім літературу, як єдиний інтертекст, який розчиняється у політекстуальності сучасного твору, постструктуралізм намагається виявити в ньому насамперед інтертекстуальну гру письма. Пояснюючи будь-який текст як єдиний інтертекст, універсальний текст, що є наслідком текстуальної реальності і, в свою чергу, матеріалом та причиною подальших нових текстів, головною ознакою інтертекстуальності Р.Барт визначає безкінечність, що зумовлена безкінечністю мови (письма). Інтертекст (за Бартом) - це "перспектива цитацій, міраж, зітканий із структур; він звідкись виникає і кудись зникає... все це осколки чогось, що вже було читано, бачено, здійснено, пережито" [3, с.32].

Інтертекстуальну поліфонічну мозаїку Барт визначає як переплетіння п'яти кодів, "п'яти голосів": Голос Емпірії (проеретизми), Голос Особистості (семи), Голос Знання (культурні коди), Голос Істини (герменевтизми) та Голос Символу, що створюють текст, відсилаючи "до написаного раніше, інакше кажучи, до Книги (до книги культури, життя, життя та культури), перетворюючи текст у проспект цієї книги" [3, с.32]. Таким чином виявляється інтертекстуальний характер будь-якого тексту. На особливу увагу в цьому плані заслуговує постмодерністський роман, у якому проникнення та існування всіх вищезгаданих кодів передбачається естетичною системою постмодернізму, і інтертекстуальність реалізується здебільшого як літературний прийом. Прикладом є елементи пародіювання та іронічного тлумачення літературних традицій минулого, притаманні більшості творів постомодерністських авторів (Х.-Л.Борхеса, Дж. Барнса, Дж. Фаулза, У.Еко та ін.), композиційна колажність, натяки та алюзії, стилізована гібридизація жанрових форм (роман Дж. Барнса "Історія світу у 10 1/2 главах"), підвищена цитатність (роман-цитата "Панночки із А." Жака Ріве, що складається із 750 цитат різних авторів), поверховість та безособистісність оповіді, загальна настанова на гру і т.д.

Стверджуючи, що "нічого не існує поза текстом" [7, с.21], сучасний теоретик постструктуралізму Ж.Дерріда вважає, що сучасність, сучасна людина та її мислення, свідомість та світосприйняття будуються за логікою та правилами системи лінійного письма. Натомість мислення, свідомість та світосприйняття давньої людини не мало такого впливу, оскільки давнє письмо - "архиписьмо" є "міфограмним". Сприймаючи будь-який текст як своєрідну "камеру відлуння" (вираз Барта [7, с.226]), аналізуючи інтертекстуальну гру постмодерністського роману, можна відмітити вплив "міфограмного" письма, міфічного мислення, свідомості та усвідомлення світу. Безмежність впливу міфологічної структури та міфологізацію змісту у різноманітних сферах культури відзначають та розглядають численні міфологічні теорії. О.Ф.Лосєв визначає міфологічність науки, яка постає з міфа й "завжди не лише супроводжується міфологією, але й реально живиться нею, черпаючи з неї свої вихідні інтуїції" [11, с.29]. К.Леві-Стросс який визначає міф як позачасове явище, як мову, що "працює на найвищому рівні, на якому свідомості вдається... відокремитися від мовної основи, на котрій він склався", обґрунтовує зв'язок та схожість музики та міфа як спільних явищ культури, що існують поза вимірами часу, "за межами свідомого сприйняття" [9, с 180]

Архітектура постомодернізму, використовуючи образи та символи різних епох, створює власну мову фундаментів та веж, нагромаджуючи її сучасними та архаїчними деталями, щоб "сучасна міфічна людина" (визначення Д.Дженкса [6]) могла відчути та сприйняти позачасовий імпульс міфопобудови світу. Створюючи єдиний універсальний інтертекст, постмодерністський роман подає безліч внутрішніх кодів міфологічної побудови світу. Міфовідтворення внутрішніх кодів виявляється у загубленій множині сторонніх впливів, архетипних образів інших культур, літературних спадщин, національних традицій. Разом з тим, міфологічні моделі світу дуже подібні. Це обов'язково існуючі у будь-яких народів міфічні уявлення раю та пекла, походження світу та його зникнення, міфічне генерування мотивів народження та смерті. Користуючись системою міфологічних сюжетів та образів, що мають власну природу творення та буття, постмодерністська естетична система породжує певну міфологічну, дещо карнавалізовану, реальність.

Типовим прикладом сприйняття сучасності у світі міфологічного відтворення, надання дійсності алюзорної символіки "міфограмного" письма є роман Х.Кортасара "Книга Мануеля". Кодуючи текст міфологічними алюзіями та ремінісценціями, постмодерністський автор таким чином надає текстові автономності, твір звично входить у єдиний інтертекст світової міфотворчості. Виникає теоретичне розуміння самодостатності тексту, про що говорить Р.Барт як про "смерть автора" [7, с.225], оскільки розкриття реальності у світлі міфологічності вимагає підвищеної інтерпретаційної насиченості твору, що зумовлює сприйняття такого тексту читачем, здатним до сприйняття природи міфічного символу та умовного відтворення реальності. Можливо, недовготривалість сучасного міфотворення обумовлена відсутністю у ньому "джерела свого існування" [14, с.31], що було властиво людині архаїчній. Міф є виправданням того, що відбувається, він "розкриває структуру реальності і показує численні модальності буття у світі" [4, с.15]. Міфологізуючи дійсність, постмодерністський роман насамперед "переробляє дещо першозабуте" [10, с.59] шляхом інтерпретації та іронічного тлумачення відомих міфічних сюжетів та образів, зіткнення міфічного сприйняття пояснення світу та сучасних науковообгрунтованих теорій, інсценізації та пародіювання, що мають на меті постструктуралістське розвінчання архаїчного міфа та створення власного постомодерністського міфа сучасності.

Сублімуючи міф, автор створює особливу міфологізовану реальність, що нагромаджена інтерпретованими міфічними образами, які набувають нового змісту, подіями, що здійснюються за канвою

відомих міфічних сюжетів, карнавалізації та міфологізації романної дійсності, містять у собі явний чи прихований архетипний зміст як наслідок законів та логіки системи "архиписьма".

Мірча Еліаде відзначає очевидність міфологічного характеру сучасної літератури, оскільки уявлення сучасної людини про світ зазнає постійного впливу міфічної природи сприйняття: "Ми не можемо сказати, що сучасний світ повністю виключив міфічну поведінку, змінилося лише поле його діяльності: міф більше не домінує у суттєвих секторах життя, він витіснений частково на більш приховані рівні психіки, частково у другорядну і навіть у безвідповідальну діяльність суспільства" [14, с.39].

Аналізуючи низку постмодерністських творів, неважко помітити явну архетипність образів та сюжетів сучасної літератури, створення нової системи текстуального входження в - міф, інтерпретацію сучасності як міфотворчості. Прикладом цього є міфологічне моделювання текстуальної реальності романів Х'юго Клауса "Здивування" та "З приводу В.О." [8]. Міфологічні алюзії та ремінісценції, карнавалізована дійсність романів, акцентування сюжетних колізій на інтерпретації відомих античних міфів створюють міфопоетичну структуру свідомості та світосприйняття головних героїв. Центральний персонаж роману "Здивування" Віктор де Рейкел, підлягаючи метаморфозному впливу шизофренійних фантазій у трансформованій хворою уявою дійсності, перебуває у ситуації особистого міфовідтворення міфічних сюжетів та образів (Геракла, Тесея, Орфея, Едіпа), алюзивного сприйняття образів християнської релігії (Ісуса та Іуди, інтерпретації Тайної вечері). Сюжетні колізії роману "З приводу В.О.", на думку літературознавця Веверберга, відбуваються на зразок пригод Одіссея.

У карнавалізованому світі здійснюється міфотворення реальності роману Дж.Фаулза "Волхв", у якому свідомо зберігаються та цілеспрямовано використовуються античні сюжети та образи. Головний герой роману Ніколас Ерфе потрапляє в коло міфілогізованого експерименту, в якому зберігаються та використовуються всі елементи та правила міфічної структури із властивими їй містичними законами та реаліями.

Пояснюючи природу міфа, М.Еліаде стверджує, що в інтерпретаціях міфічного сучасною літературою зберігаються всі правила та деталі структури міфовідтворення: "Труднощі та випробування, через які повинен пройти герой роману, попередньо зустрічаються у пригодах міфічних героїв. Можна також показати, що міфічні теми... все ще домінують у сучасній європейській літературі" [14, с.36].

Образи дійових осіб роману Фаулза уподібнюються міфічним, головний герой веде бесіди із вигаданими особами-двійниками, зникає межа реального та уявного, створюється власна романна міфологізована дійсність. Інсценізації відомих античних міфів, виведення на сцену роману міфічних богів та духів (Артеміда, Сатир, Аполлон), сприяють входженню у світ діючої міфологічної реальності головного героя. Приймаючи правила гри, він ототожнює себе із супутником Одіссея [12, с.304]. Міф про Тесея є основним сюжетоутворюючим мотивом твору. Ніколас розчиняється у міфічній дійсності роману і діє за її умовами та правилами: "... я блукаю у далеких коридорах найпотаємнішого на європейській землі лабіринту. Ось я і став Тесеєм; там, у пітьмі, чекає Аріадна, а можливо, чекає і Мінотавр" [12, с.342]. Не випадково місцем подій роману є сучасна Греція, яка увиразнюється деталями античного міфосприйняття: символічний акт посвяти на Парнасі, назва яхти на честь німфи Аретузи, порівняння вчителя місцевої грецької школи із карикатурним образом Едіпа, питання селянина, що зустрічає героїв біля підніжжя Парнасу, сприймаються Ніколасом як алюзії на гомерівські тексти. Ідучи по сцені міфічного лабіринту роману, головний герой зустрічається із мінливими образами своєї уявної Аріадни, яка виступає у ролі амазонки, Деметри, Церери, Еврідіки, Астарти, Астреї. Виступаючи головним об'єктом розігрувань міфічних сюжетів, Ніколас підкоряється правилам міфічної реальності, що незмінні в межах будь-якого часу, вирішуючи "виправдати міф, наскільки б не були зловісними його подальші перипетії" [12, с.420]. Особливою демонстрацією карнавалізованого синтезу міфологічних уявлень є заключна сцена суду, у якій з'являються образи різноманітних язичницьких ідолів-тварин, вампіра, відьми, порожньої домовини і т.п. Демістифікуючи створену міфічну реальність, сцена суду не відкриває потаємні мотиви сюжетної та постмодерністської гри, заводячи "наївного читача" у новостворені інтерпретації відомих літературних сюжетів.

Роман Джона Фаулза "Черв'як" є своєрідною моделлю формування релігійних християнських уявлень, яка демонструє специфічні закони, основні мотиви та правила релігійного міфотворення. Це серія видінь, момент осяяння, міфологізована уява пекла та раю, міфотворення образу Справедливого Спасителя, сюжетна лінія гріхопадіння, покаяння та спокутування, елемент особливої вибраності головної героїні, паломництво та містична посвята. Наскрізним образом будь-яких міфічних та релігійних уявлень є містичне повернення до Матері-Землі, що символізувала печера, яка поступово в міфотворенні перетворилася на лабіринт.

Мотив сходження у лабіринт (зрідка у печеру) є безумовно архетипним, символічним входженням у світ пітьми та світ мертвих, що досить часто зустрічається у постмодерністських романах (Х.Кортасара "Королі", У.Еко "Ім'я троянди", Дж.Фаулза "Волхв" та ін.). У "Черв'яку" Фаулз місцем осяяння та покаяння, зустрічі зі Спасителем робить печеру. Героїня, дії якої обумовлені правилами та законами містичності релігійного міфотворення, здійснює ритуальне входження у черево чудовиська - неймовірно великого черв'яка, відроджуючись та оновлюючись, вийшовши із нього.

Лабіринти міфічних ілюзій реалізуються не лише засобами інтерпретації релігійно-міфічних мотивів та образів і створенням текстуальної міфічної реальності для розкриття системи формування свідомості та світосприйняття сучасної людини. Міфологічна інтертекстуальність постмодерністського роману та постструктуралістської теорії розкривається і шляхом своєрідного розвінчання міфу.

Прикладом такого викриття хиткості міфічної дійсності сучасної людини може слугувати праця Р.Барта "Міфології" [2], у якій пояснюється природа та умови створення нестійких міфів ідеологічної свідомості сучасної людини, що виникають шляхом дії масс-медіа сучасності і зникають із появою нової ідеологічної, насамперед, міфотворчої сучасності. Деміфологізуючи апокаліптичний міф, Ж.Дерріда говорить про хибність будь-якої претензії на істину, називаючи всі існуючі теорії апокаліпсису "есхатологічним красномовством", коли кожна наступна теорія намагається бути проникливішою та безжалісніщою за попередню, щоб знову повторювати:"... воістину кажу вам, це не тільки кінець історії, кінець класової боротьби, кінець філософії, смерть Бога, кінець релігій, кінець християнства і моралі..." [5, с.30].

У романі Джуліана Барнса "Історія світу у 10 1/2 главах" колажуються різні стилістичні та жанрові форми своєрідного розвінчання космогонічного міфу. Сприймаючи християнські пояснення походження світу, роман Барнса трансформує та пародіює відомий біблійний сюжет про Всесвітній Потоп, колажуючи власні інтерпретації есхатологічних уявлень різних часів та міфотвореної реальності сучасної людини. У тексті зустрічаються алюзії та ремінісценції з Біблії, інтерпретація давньогрецьких образів та сюжетів; мотивом кожної глави історії створення світу з погляду міфосприйняття сучасної людини є звертання до історії про ковчег Ноя. Архетипний образ подорожі на воді є наскрізним мотивом: події розгортаються на ковчезі Ноя, на кораблі, на човні. Есхатологічний міф представлений в уявленні черв'яка-деревоточця, що був одним із багатьох на Ноєвім Ковчезі, який роздумує про того, хто створив світ,

пояснюється походження тварин, деталізується й водночас розвінчується міфічність біблійних сюжетів.

Глава "Гора" відносить розповідь про паломництво до місця, де зупинився Ноїв Ковчег, гори Арарат. Саркастичною іронією, деталізацією та обміркуванням дрібниць міфа про Ноя, Барнс створює атмосферу відвертої зневіри у реальності біблійних подій. "давня лоза, посаджена самим Ноєм, яка донині плодоносить", "давня верба, яка виросла з дощечки Ноєвого ковчега" [1, с.142-143], амулети із уламка ковчега, вино з виноградних плантацій, посаджених Ноєм, наповнення паломниками пляшок снігом із святої гори і т.п. Водночас у романі представлені сучасні есхатологічні вірування, міфічне уявлення Раю, сприйняття Бога як звичайного автора історії світу, що являє собою єдиний текст. Порівнюючи історію Йони у череві кита зі схожою пригодою сучасного моряка, Дж.Барнс, пояснюючи закономірності та природу міфотворення та міфосприйняття, відзначає, що "...міф зовсім не відсилає нас до якихось справжніх подій, фантастично відбитих у колективній пам'яті людства; ні, він відсилає нас вперед, до того, що ще станеться, до того, що повинно статися. Міф стане реальністю, незважаючи на весь наш скептицизм" [1, с.159].

Аналізуючи вплив міфологічних мотивів, сюжетів та образів у контексті інтертекстуальної природи постмодерністського роману, можна визначити та виявити наступні типи міфотворення та міфорозкриття постмодерністського тексту:

-інтерпретації та пародіювання;
-ремінісцентне та алюзивне відтворення;
-інсценізація, ототожнення міфічної та романної реальності;
-викриття ілюзорної природи міфу, іронічне тлумачення;
-створення власних міфів сучасності;
-інтертекстуальний вплив "міфограмного письма".

1. Барнс Дж. История мира в 10 1/2 главах // Иностранная литература. 1994, N1. - С.67-229.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М., 1994.
3. Барт Р. 5/2. - М., 1994.
4. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве //Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С.6-71.

5. Гройс Б. Да, апокалипсис, да, сейчас // Вопросы философии. - 1993, N 3. - С.28-35.
6. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. - М., 1985.
7. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М., 1996.
8. Клаус Х. Избранное. - М., 1991.
9. Леви-Стросс К. Структурная антропология. - М., 1985.
10. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах "пост" // Иностранная литература. - 1994, N 1. - С.56-59.
11. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. - М., 1991.
12. Фаулз Дж. Волхв. - М., 1993.
13. Фаулз Дж. Червь. - М., 1996.
14. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. - М., 1996.

Стаття надійшла до редколегії 8.07.97.

SUMMARY

The postmodern novel is marked first of all by polyphony which can be met with interpreting parody of cultural literature traditions and directions, and creates chorus of culture voices and it gives the possibility to speak about the intertextual character of a postmodern novel. Most often this intertextual aspect of posmodernism is seen at creating the proper mythological reality and disclosure of the myth. Such aspect of the postmodern aesthetics can be realized on the basis of the novels of J.Barns, J.Fauls.

С Н.О. Лихоманова, 1997

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ

І.В.ЛІМБОРСЬКИЙ
Інститут літератури НАН України

СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНІХ ПРИНЦИПІВ СЕНТИМЕНТАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVII-XVIII СТОРІЧ.

Сентименталізм, який панував протягом кількох десятиліть в епоху Просвітництва у найбільш розвинених європейських літературах, не обминув і українську художню свідомість. Розмову про нього розпочав вже в середині XIX ст. М.Костомаров, який вважав, що "Наталка Полтавка" І.Котляревського "отзывается устарелою сентиментальностью прошлого века" [7, с.165]. З того часу його не тільки повністю заперечували, але якщо і визнавали, то розцінювали як щось другорядне. Поширеним став погляд, що "сентименталізм не створив в українській поезії виразної літературної течії" [8, т.2, с.195]. Однак, до того, як він виявився в творчості І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка і позначився на художніх пошуках українських поетів-романтиків і реалістів (Марко Вовчок, Ганна Барвінок), сентименталізм заявляє про себе саме в поезії XVII-XVIII ст. разом з поширенням в Україні просвітительських поглядів на світ і людину.

З кінця XVI і до початку XIX ст. українську літературу охопили дуже важливі, хоча й далеко неоднозначні процеси переходу її від середньовіччя до Нового часу і входження в загальноєвропейський літературний процес. Вони зачепили майже всі жанри художньої творчості, передусім поетичні - проведні в тогочасній літературі. В сфері поезії визрівали і формувалися нові тенденції, які розхитували застарілі ідеологічні і художні канони, а в подальшому й основи ідейно-естетичної структури бароко - першого загальноєвропейського стилю, що знайшов в цей період бурхливий розвиток на терні українського мистецтва.

На процес формування якісно нових засад в старій українській літературі вказував О.Білецький, підкреслюючи, що вся "різноманітність літературних фактів XVII-XVIII ст. навряд чи дозволить втиснути їх усі в рамки одного літературного стилю" [2, т.1, с.125]. Сучасні літературознавці говорять про виникнення в цей час рис, притаманних європейському Ренесансу. В творчості деяких письменників, які орієнтувалися на західноєвропейську літературу, в тому числі на новолатинську (П.Русин, С.Оріховський), вже в кінці XVI ст.

зароджується романтизм і реалізм [11, т.1, с.59-65]. В рамках бароко складається своєрідний синкретизм різних стилів. Так, у шкільних поетиках професорів Києво-Могилянської академії XVIIст. спостерігається "взаємопов'язаність двох основних художніх систем того часу, типологічно неоднорідних стилів бароко й класицизму, якою в цілому характеризується розвиток літератури і мистецтва XVIIст." [12, с.194]. Все це свідчило про неоднозначність самої ідейно-художньої системи бароко, відкритої для інших літературних явищ, які набували сили. У межах барокової свідомості XVII-XVIIIст. почали формуватися і риси такого загальноєвропейського літературного напряму, як сентименталізм.

Визначальною константою кожного літературного напряму, в тому числі і сентименталізму, є концепція особистості і світу, їх нових, на відміну від попередніх, взаємовідношень і зв'язків. У цьому плані становище української культури XVII-XVIII ст. можна визначити як такої, що перебувала на межі між Відродженням і Просвітництвом. Головним було ренесансне усвідомлення цінності людської особистості, відкриття її необмежених інтелектуальних і чуттєвих здібностей, поступовий відхід від релігійно-богословських поглядів на сутність людини та її земне життя [16,с.207].

Українська філософська думка, яка відіграла одну із визначальних ролей у новому розумінні людської особистості, а також мала вплив на формування сентименталістських художніх принципів, в цей час характеризується небаченим раніше проникненням в Україну природничо-наукових уявлень. Інтерес до окремої людини як суб'єкта пізнання, уявлення про саморух природи стали, на думку сучасних дослідників, проявом "загальної деїстичної орієнтації вітчизняної філософії XVII - першої половини XVIIIст., як і її тяжіння до раціоналізму Нового часу" [16, с.230]. І хоча професори Києво-Могилянської академії І.Гізель, Й.Кононович-Горбацький, Й.Кроковський, Ф.Прокопович, С.Яворський та інші визнавали наявність першорушія (як, до речі, і їх попередники Галілей, Декарт, Ньютон), виключна віра в могутність науки, намагання пояснити все природними причинами, культ розуму людини, на активній ролі якого у пізнанні таїнства Всесвіту вони постійно наголошували, стали переломним фактором у розвитку філософсько-онтологічних уявлень.

На цей період припадає і розвиток в українських мислителів характерних для просвітительського руху сенсуалістичних поглядів, які позначилися на формуванні ідейно-естетичних основ сентименталізму. В курсах філософії київських професорів послідовно проводиться думка про те, що саме почуття відіграють вирішальну роль в пізнанні оточуючого світу. Вони обстоюють тезу про наявність у лю

дини "чуттєвої душі", яка є, на думку Гізеля, "першим актом органічного тіла, що має відчуття в потенції" [9, т.1, с.293]. Ф.Прокопович у творі "Про риторичне мистецтво" особливо наголошував на органічній якості людського індивіда - схильності до любові, що міститься в "чуттєвій душі", яка дає початок усьому" [6, т.1, с.286]. Поширена серед західноєвропейських філософів-сенсуалістів (Локк, Ламетрі, Гольбах, Гельвецій) думка про те, що "в інтелекті немає нічого, чого б до цього не було в почуттях", стає дуже популярною і на українському грунті [4, с.84-85]. Це знайшло відзеркалення у відомій ще з часів Арестотеля теорії образів "species", які тлумачилися як матеріальна субстанція і наділялися можливостями діяти на органи чуття. В основі цієї теорії лежала ідея про залежність чуттєвої природи людини від зовнішніх подразників - об'єктів, що діють на неї.

Однією із характерних рис української філософії стає повна довіра до "життя серця". Витоки подібної кордоцентричної спрямованості мислення в Україні спостерігаються вже в XVIIст., а найбільш яскраве втілення у XVIII ст. в філософському антропологізмі Г.Сковороди і в середені XIX ст. в "філософії серця" П.Юркевича [18, с.22].

Саме Сковорода закладав підвалини української художньої свідомості XVIII ст., які давалися взнаки майже впродовж усього XIX ст. Щоб збагнути просвітительську і водночас сентименталістську направленість філософського вчення цього мислителя, можна співставити його погляди з поглядами такого яскравого просвітителя і письменника-сентименталіста, як Ж.-Ж.Руссо.

Як і французький філософ, Сковорода протиставляє природне і неприродне. Центральна для просвітителів антиномія "людина" (у Сковороди - "мікрокосм") і суспільство (у Руссо - цивілізація, в українського мислителя - "город богатий") була характерною для обох філософів. Сама ж людина розумілася як найбільш повне уособлення біологічно-природної сутності світу як істиного і не надуманого початку буття, а суспільство тлумачилося як джерело зла і морального ганджу. В цьому змінилися всі першопочатково позитивні знаки на протилежні: зло вважається добром, а добро - злом. Звідси випливає думка про загальну необхідність відокремлення природного від неприродного, що можливо за умови цілковитої ізоляції людини від суспільства. У Сковороди це вилилося в етичний принцип його власної життєвої позиції - "Світ ловив мене, та не піймав". Один із можливих порятунків обидва мислителі вбачали у втечі від людей і всеруйнуючої цивілізації. "Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить", - стверджує Сковорода [15, с.42]. Самотній острів серед океану стає ідеалом для Ж.-Ж.Руссо, а еталоном природної людини –

Робінзон і Адам, які, живучи поза суспільством, були далекі від його хибних понять і забобонів [14, с.154].

Однак Руссо, виходячи із необхідності скасувати станову залежність одних людей від інших і вірячи в природжену рівність всіх без винятку, пропонує й інший вихід - "Суспільну угоду". Згідно з нею людина, уклавши договір з усім суспільством, "втрачає свою природну свободу й необмежене право на те, що її приваблює і чим вона може заволодіти, одержує ж вона свободу громадянську на право власності на все те, чим володіє" [14, с.164]. Сковороду ж не цікавить структура державного устрою (української держави як такової взагалі ще не існувало), соціальна природа людського буття залишається для нього ще не відкритою і не пізнаною. Всі класи, стани і прошарки суспільства філософ визнавав потрібними і корисними [1, с.432].

З ім'ям іншого українського філософа пов'язується утвердження просвітительських ідеалів не тільки в Україні, а й в Росії. Мова іде про Я.Козельського, який, спираючись на наукові погляди своїх попередників - професорів Києво-Могилянської академії, - стверджував, що ми "за допомогою почуттів розуміємо речі" [10, с.6]. У нього з'являються ідеї, характерні для тих філософів, які скептично ставилися до віри у всесилля розуму. Як і агностик Юм, Козельський підкреслює, що "розум людський має тісні межі, і самі ми усього на світі ні дослідами, ні міркуваннями пізнати не можемо" [10, с.128] Нагадаємо, що в царині літератури сентименталісти виходили саме із такого припущення, намагаючись в почутті побачити те, чого, на їх думку, бракує розумові.

Таким чином, в українській філософії XVII-XVIII ст. утверджується нова концепція особистості, зорієнтована основними принципами на ідеологію Просвітництва, поширюються сенсуалістичні погляди на світ, які надзвичайно піднесли роль почуттів. І хоча почуття в сентименталізмі не мало онтологічного аспекту, повна довіра до чуттєво-емоційної сфери в людині, критика вад людського розуму в тогочасній філософській думці об'єктивно сприяли процесу формування сентименталістських художніх засад в українській художній свідомості.

Для визначення будь-якого літературного явища - напрямку, течії, або стилю - потрібно знати загальну домінантну ознаку, що об'єднувала б письменників, які належать до нього. Це стосується насамперед спільності світоглядних настанов і естетичної програми. Складність відшукання спільних рис сентименталізму в українській літературі XVII-XVIII ст. полягає в тому, що вони не знайшли відображення в естетичних програмах і виявилися скоріше спонтанно, без осмислення як якийсь окремий художній феномен.

Першою, і такою, що відразу впадає в око рисою художнього твору письменників-сентименталістів є культ "почуття", яке є джерелом дії і вчинків головного позитивного героя. Але не будь-яке почуття мав в собі сентименталістський відтінок. Про те, що поет повинен описувати почуття, яке справді було пережито ім, писав ще Горацій в "Науці поезії" і навіть один із теоретиків класицизму Н.Буало в книзі "Мистецтво поетичне" закликав писати не про абстрактні почуття, а про такі, які поет може відтворювати тільки по-справжньому закохавшись [3, с.41]. В творах сентименталістів також обстоюється теза про повну довіру до самих щирих і потаємних почуттів, проте вони усвідомлюються дещо по-іншому. Почуття в сентименталізмі жодною мірою не залежить від станового походження героя і набуває значення не тільки моральное норми для нього, а й необхідної і найбільш достовірної форми прояву його природної суті. Природа не створила в самій людині чогось такого, що свідчило б про її схильність до неправди, підступності і зла. Всі ці риси, як вважали сентименталісти, були набуті людьми в процесі поступу цивілізації. Чутливість своєї натури сентиментальний персонаж, як правило, проявляв сльозами, яких не тільки не соромився, а навпаки - намагався викликати, довіряючи їм як вияву відвертості своїх почуттів. У Дідро в повісті "Монахиня" (1760) одна із знайомих головної героїні Сюзани Сімон, наприклад, щиро визнає, що "сльози такий чудовий стан для чутливої душі" [6, с. 141].

В українській літературі XVII-XVIII ст. просвітницьке звернення до почуттів відбувається в межах бароко. І цьому є свої підстави і причини. Підсилення релігійної свідомості в естетиці бароко поєднувалося з інтересом до окремої особистості, яка у своєму земному житті розумілася як така, що перебуває на межі між власне самим життям і смертю, позаяк весь світ, на думку тогочасних письменників, був розколотий катастрофічністю та швидкоплинністю буття усього сущого. Народжуються образи всіляких страхіть, чудовиськ, до натуралістичності правдиво зображуються жорстокість, момент смерті та її наслідки - гнилі трупи, трухляві кістки тощо [19, с. 9-13]. Англійський літературознавець Р.Елевін слушно підкреслює, що бароко "характеризується незбалансованістю, коливанням між чутливістю і духовністю, домінуванням сильних імпульсів [20, с. 26]. Однак у цьому розумінні трагічності світу приховувався й інший зміст. Людина виступала вже не як пасивний реципієнт усієї інформації, яку вона одержувала від навколишньої дійсності, а як особистість, яка всі ці зовнішні антиномії і колізії внутрішньо переживає, віддзеркалюючи їх світом своїх переживань і відчуттів.

Вже у авторів XVII ст. М.Смотрицького, К.Саковича, С.Зиморовича, С.Симоніда надзвичайно загострюється мотив "скорботи серця". Він наділяється значенням не тільки художньої норми, а набуває характеру закономірності, глибоко емоційної реакції ліричного "я" на оточуючу реальність. Формула "Хай утішеться серце, хоч смутку багато" (Симонід) стає дуже поширеною і популярною серед поетів. Саме ж повноцінне існування виявляється неможливим без "серця": "О, без серця в світі дуже важко жити!" (Зиморович).

На межі XVII-XVIII ст. в українській літературі разом із її потягом до секуляризації закріплюється інтерес до такого почуття в людині, яке асоціюється не просто з тугою або скорботою у зв'язку з неможливістю знайти гармонію у розірваному суперечностями світі, а наповнюється просвітительським усвідомленням страждання особистості в реальному земному існуванні.

В своїх художніх пошуках українські поети спиралися на автохтонну народнопоетичну традицію, передусім на козацькі, бурлацькі, гайдамацькі, купальські пісні. Принагідно зауважимо, що І.Гердер у другій половині XVIII ст. саме в народній пісні шукав шляхи відродження сучасного йому мистецтва, яке втратило своє першопочаткове багатство в літературі освічених станів [5, с.153-154]. В українській же народній пісні з'являються мотиви, в яких відчувається відгомін західноєвропейського сентименталізму. На цю рису народнопоетичної творчості звернув увагу І.Франко, який вважав, що мотив жалю козака по смерті дівчини часто оброблювався в народній і напівнародній поезії "під впливом подиху західноєвропейського сентименталізму" [17, т.42, с.337]. І хоча в народній пісні ще не зустрічається чітко окреслених індивідуальних образів - оскільки родове, суспільне, станове, сімейне в ній значно домінує над особовим, усвідомлення цінності кожної особистості, її приватного життя надзвичайно зближує народну пісню з поглядами європейських просвітителів.

Разом з тим, саме в народній пісні поряд із звичною метафорично-символічною образністю, що сягає своїм корінням в українську міфологію, усталеними поетичними формулами, психологічним паралелізмом спостерігається прагнення до відтворення самих глибоких і щирих почуттів. Сльози, які проливають персонажі пісень за померлими, загинувшими, під час розлуки з коханим або коханою, свідчать про відкритість їх внутрішнього світу для чужого болю, страждання, тобто того, що в особистості надзвичайно підносили європейські сентименталісти.

Народна пісня, в якій підносилася вага колективного начала щодо індивідуального, містила в собі найбільш характерні риси української ментальності. В ній знайшла втілення "колективна душа"

(О Шпенглер) українського народу, особливості його психологічного складу, який відрізняється надмірною чутливістю та емоціоналізмом.

1. Багалій Д. Український мандрований філософ Григорій Сковорода. – К., 1992.
2 Білецький О. Зібр. праць: У 5-ти т. – К., 1965.
3. Буало Нікола. Мистецтво поетичне. – К., 1967.
4. від Вишенського до Сковороди. – К., 1972.
5. Гулыга А.В. Гердер. – М., 1975.
6. Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хозяйн. – К., 1986.
7. Иеремия Галка (Костомаров). Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // "Молодик" на 1844 год.. – Харьков, 1844.
8. Історія української літератури: У 8-ми т. – К., 1967.
9. Історія філософії на Україні: У 3-х т. – К., 1987.
10. Козельский Я. Философические предложения. – С.-Петербург, 1769.
11. Крекотень В.І., Наливайко Д.С. Від давнини до середини XVIII ст. //Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: В 5-ти т. – К., 1987.
12. Наливайко Д.С. Київські поетики XVII – поч. XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI – XVIII ст. – К., 1981.
13. Прокопович Ф. Філософські твори: У 3-х т. – К., 1979.
14. Руссо Жан-Жак. Трактаты. – М., 1969.
15 Сковорода Григорій. – К., 1983.
16. Філософія Відродження на Україні. – К., 1990.
17. Франко І. Зібр. творів: У 50-ти т. – К., 1984.
18. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992.
19. Чижевський Д. Поза межами краси. – Нью-Йорк, 1952.
20. Alewyn R. Baroque// Dictionary of World Literary Terms. Techniques. Criticism. – London, 1970.

Summary

The formation of artistic principles of sentimenalism in Ukrainian literature of the 17th -18th centuries.

The author investigates the origin of sentimentalism in Ukrainian literature on the background of other European literatures. He comes to the conclusion that the first manifestations of Sentimentalism in Ukrainian literature has much in common with European variants and at the same time possesses its national peculiarity.

Some observations made in the paper provide an opportunity to penetrate deeper into the problems of Ukrainian Enlightenment as well as the leading style of that time, i.e. baroque, and their impact upon the originality and peculiarity of Ukraunian literature.

The author reflects upon such specific features of Ukrainian Sentimentalism as "escape into nature", the appearance of "a sensible hero", and "a landscape" which corresponds to his inner world.

с І.В.Лімборський

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

А.О.СЛЮСАР
Одеський університет

ЕПІЧНИЙ ГЕРОЙ У ПОВІСТЯХ М.В.ГОГОЛЯ І ПОЕЗІЇ Т.Г.ШЕВЧЕНКА

Епічний герой відзначається цілісністю, під якою мається на увазі його вірність своїй сутності та багатогранність у її виявленні. Ця якість є, звичайно, категорією історичною. Більш-менш проста у людини патріархального світу, вона стає складною та суперечливою з переходом до нового часу. Вказану відмінність певною мірою пояснив Гегель, протиставляючи героїчний, чи епічний, та прозаїчний стани людства [3, с.197-198]. Цілісність особистості, самого життя складає сутність ідеалу Гоголя. Особливо близькі йому характери героїчні, які він знаходив, відображаючи національно-визвольну боротьбу українського народу в XVI-XVII ст. До них же звертався у своїх творах Шевченко.

Героїка відображена ще в незакінченому історичному романі "Гетьман", над яким Гоголь працював у кінці 1820-х - на початку 30-х років. Ця тема розкривається і у повісті-поемі "Страшна помста". Провідною вона стала в повісті-епопеї "Тарас Бульба", в якій відтворено епічний стан українського народу та початок переходу до стану прозаїчного у зв'язку з розпадом простої цілісності життя. Цим самим у творі набуває повного розвитку та умова, при якій можливе справжнє розкриття цілісності (чи роздвоєності або і навіть роздрібненості) характеру: осмислення вирішального значення обставин. Адже саме в стосунках з ними виявляються його грані та вирізьблюється їх єдність, що полягає в певній скерованості інтересів та поведінки.

Обставини не відразу стають у "Тарасі Бульбі" предметом художнього освоєння. У першій редакції повісті доля головних персонажів визначається, в основному, їх характерами, а не особливостями епохи. Думка про її перехідність, про соціальну та культурну диференціацію в українському народі лише починає окреслюватися. І сам герой повісті керується виключно своїми бажаннями, не зважаючи, наскільки можливе їх здійснення. Адже йдеться не лише про власну зацікавленість, а й про долю товариства. Індивідуальне й колективне тут не просто збігаються, вони перебувають у синкретичній єдності. Це взаємопроникнення посилює в очах індивідуальності значення її дій. Так, кошовий, вирішивши припинити облогу Дубна, щоб поганяти татар, які пограбували Січ, і

відбити захоплених ними в полон запорожців, пояснює: "...хоч і останемся, то не подужаєм, а між тим і своє прогуляєм і татарва не стане чекати на нас". Наводяться й цифри: запорожців дві тисячи, а поляків у обложеному місті стало десять тисяч після приходу підкріплення. Але Тарас наполягає на своєму, вимагаючи залишитися, щоб виручити полонених товарищів: "Ми повинні захищати християнську кров" [5, с.325]. Для нього обставини не існують окремо від дії. Ця риса зберігається і в редакції 1842 р., але вона буде значною мірою позбавлена випадковості чи навіть ірраціональності й постане у новому висвітленні.

Мотивування поведінки персонажів тут набуває більшої об'єктивності. Характер Тараса представлено як вияв козацької вдачі, в якій втілюється "руська натура". Разом з тим вирішальної ваги набувають обставини, які показано і в історичному розвитку Настають нові часи: "...вплив Польщі починав уже позначатися на руському дворянстві" [6, с.302]. Цій об'єктивно-історичній тенденції намагається протистояти герой твору. Він зберігає близькість до простих козаків, нагадуючи Глечика із "Гетьмана", в якому посада миргородського полковника не заважає зберігати своє селянське єство. В його промові перед вирішальною битвою, як і в зверненні генерал-губернатора у фрагментах з другого тому "Мертвих душ" до чиновників, відчутний перегук з "Словом про полку Ігоревім", з закликом до єдності, вираженому у цій давньоруській епопеї.

І саме у другій редакції "Тараса Бульби" набуває розвитку епопейність. Зовні це виявляється у підвищенні уваги до зображення народу, яке стає більш конкретним: оповідь про запорожців і їх подвиги зближує повість-епопею з народним епосом, зокрема, з думами. Виразнішою стає й думка про перехід в Україні від "героїчного" до "прозаїчного" стану. Вона близька Шевченкові. В його творах історія України, як і в гоголівській епопеї, поділяється на дві частини: це, так би мовити, епічний стан, що йому, починаючи з Люблянської унії, загрожує смертельна небезпека, і прозаїчна дійсність, яка остаточно встановлюється після знищення Січі і покріпачення українського села.

Героїка в шевченківській поезії не обмежується рамками історичного минулого. Звідси - виключна роль образу кобзаря. Вона важливіша, мабуть, ніж Бояна в "Слові про полку Ігоревім" чи барда в "Піснях Оссіана". Адже кобзар не лише зберігає пам'ять про минуле, але й залишається його виразником. В ньому втілюється невмируща сутність народу: якщо в "Страшній помсті" та в "Тарасі Бульбі" постать народного співця належить цілком епічному минулому, то в шевченківських творах вона непідвладна часу.

Образ кобзаря, звичайно, найповніше розкрито в "Гайдамаках". Тут народний співець виступає в обстановці, коли між героями його імпровізацій і слухачами зникає різниця. У першій же з пісень поставлено поряд імена "старого гетьмана" Богдана і сучасника: Максима Залізняка. Адже вони обидва очолюють народні повстання. Й недаремно саме кобзар стає тим центром, навколо якого гуртуються перед початком свого виступу майбутні учасники Коліївшини. Народне повстання робить дійсність героїчною, а, отже, поетичною. В ній зливається воєдино суспільно-політична та художня творчість народу. Пісні Волоха передають і настрій повстанців, і стрімкий ритм іхнього життя-діяння. У відтвореній в "Гайдамаках" дійсності зустрічаються дві стихії народного життя, які хоч і близькі одна до одної, але все ж різні: поетична і карнавальна [15, с.40]. Остання більш архаїчна: вона колективна, і в ній відчутніше ігрове начало. Їх близькість спочатку приймає зворотний вигляд: шинкар співає й танцює за наказом конфедератів, які його відшмагали, а потім ще й вимагають заплатити за те, що "слухали". Життя тут здається показаним навиворіт, і це підкреслює його прозаїчність, точніше, потворість. Карнавальність же в безпосередньому її вигляді виникає, коли розпочинається повстання, яке сприймається його учасниками як свято. Гайдамаки, рушивши святити ножі, несуть вози й танцюють під спів кобзаря, й тут виникає мотив бенкету, який ототожнюється з розправою над шляхтою:

Ой гоп того дива!
Наварили ляхи пива.
А ми будем шинкувать,
Ляшків-панків частувать [13, т.1, с.92].

Освячення ножів змальовано в розділі "Свято в Чигирині". Розділ, в якому розповідається про те, як запалали охоплені повстанням міста, названо "Червоний бенкет", розділ про Лисянку, що палає, червоніє, як "пекло" - "Бенкет у Лисянці"..Самі ж гайдамаки по пеклу "гуляють".

В "Тарасі Бульбі" розправа запорожців над польською шляхтою також уподібнюється кривавому бенкету. Таким вони бачать свій похід, відповідаючи на докір прелата. "Скажи єпископу від мене й від усіх запорожців, - сказав кошовий, - щоб він нічого не боявся. Це козаки ще тільки запалюють та розкурюють свої люльки" [6, т.1, с.334]. В "Гайдамаках" картина палаючої Лисянки показана з точки зору повстанців самим оповідачем:

Смеркалося. Із Лисянки
Кругом засвітило:
Ото Гонта з Залізняком

Люльки закурили.

Страшно, страшно закурили! [13, т.1, с.106].

Звичайно, в "Тарасі Бульбі" карнавальність передано значно повніше і в різноманітних формах, як і саме життя запорізького товариства. Тут і зміна статусу, яка представлена у вигляді "розвінчання-увінчання" (вступ колишніх бурсаків Остапа і Андрія в козаки, обрання кошового), і перетворення життя в нескінченне свято, нарешті ототожнення самої війни з бенкетом. Але в "Гайдамаках" змальовується не один з козацьких походів, а повстання, в якому вилився народний гнів, що накопичувався роками і десятиліттями, а тому карнавальність набуває особливої напруги. І тут вона поєднується з народнопоетичною творчістю. В "Бенкеті у Лисянці" кобзар серед згарища і панських трупів співає "веселої" за наказом Залізняка й переходить до сороміцьких пісень. Всі танцюють, а далі Залізняк бере кобзу, щоб кобзар міг приєднатися до танцюючих, а з Гонтою пішов у танок сам герой поеми Ярема, який підчас різанини лютував більше всіх, але в карнавалі до цього часу не бере участі. Адже страждання, викликані звісткою про те, що конфедерати захопили Оксану, закатували її батька, породжують у нього свій індивідуальний настрій, який відчужує його від карнавалу. А між тим раніше він, "мандруючи, співа".

Головна риса героя епопеї - це "вища тотожність суб'єктивності і об'єктивності" [14, с.364], яка полягає перш за все у єдності індивідуального і субстанційного. До джерел, що живили таке бачення світу у шевченківській поезії, слід віднести пробудження національної самосвідомості українського народу та загострення в нього соціального протесту. Звідси - звернення до історичного минулого, яке відтворювалося перш за все у коротких поемах, подібних до народних дум. Найперша у цьому ряду - "Тарасова ніч". Її головний герой, подібно до гоголівського Данила Бурульбаша, оплакує "золотий час", який безповоротно відійшов у минуле:

Де поділось козачество,
Червоні жупани?
Де поділась доля-воля,
Бунчуки, гетьмани? [13, т.1, с.45].

Але між гоголівськими і шевченківськими героями є принципова відмінність. У "Страшній помсті" та у другій редакції "Тараса Бульби" йдеться про внутрішні причини загибелі товариства, як і в "Слові про полку Ігоревім", в якому засуджується князівська "крамола". У "Тарасовій ночі" ж справа - в зовнішніх ворогах: "Україна, стоптана ляхами!" Тому в центрі твору - героїчний подвиг: незвичайна нічна битва.

Зате в "Івані Підкові" на першому плані - зображення козацької вдачі як запоруки незалежності українського народу. Передано ту відчайдушність, яка в "Тарасі Бульбі" виявляється у злитті дії і обставин. Герой поеми пропонує напасти не на Синоп, як це було вирішено, а на самий Царград, і козаки в захваті його підтримують. І, звичайно, з'являється карнавальна формула, у якій битва ототожнюється з бенкетом: "...до султана поїдемо в гості!" [13, т.1, с.62].

В обох цих творах відчувається трагізм; вони побудовані на протиставленні прозаїчної сучасності і героїчного минулого. Подія і оповідь про неї віднесені до різних епох, що загострює контраст. Від цієї роздвоєності поет звільняється у "Гамалії". Ця поема проникнута одним настроєм: в ній стверджується незвичайна сила товариства. Козаки ніби відчули тугу тих, що терплять у турецькій неволі, і приходять їм на допомогу. З кожною новою поемою все важливіше місце відводиться думці про єдність людини і природи, що зближує їх з давнім епосом. У першій з них козаки виграють нерівний бій, напавши на ворога, що вже святкував перемогу, вночі. Вони заявляють: "...ніч-мати дасть пораду..." [13, т.1, с.46]. У другій поемі запорожці звертаються до моря з закликом: "Грай же, море!" У відповідь хвилі здіймаються "як ті гори", так що "серце мліє". І саме тоді виникає намір поїхати до самого султана. У "Гамалії" ж єдність між людиною і природою стає лейтмотивом. Тугу полонених козаків доносять до Січі море, Лиман, Дніпро... Так Донець леліяв князя Ігоря, коли той втікав із полону, стелив йому зелену траву на своїх берегах, одягав його теплими туманами, беріг його "гогоголемъ на водѣ, чайцами на струяхъ" [11, с.42]. І разом з тим виникає образ моря оскаженілого. Тому рефреном стає вираз "серце мліє". Може, через те й знадобилося ім'я Гамалія, з яким римуються "мліє", "вітер віє" (серед ватажків морських експедицій чорноморців не було отамана на ймення Гамалія) [7, с.117]. Уся оповідь відзначається виключною емоційною напругою, що знаходить вияв в особливому розвитку повтору, у зміні ритму і одухотворенні природи, так що її явища виступають як персонажі.

В поемі-епопеї "Гайдамаки" розкривається не лише історичне буття народу, але й приватна сторона життя. Це стосується перш за все головного героя. Якщо для Максима Залізняка та Івана Гонти участь у повстанні стала природним виявом їх особливостей, і вони керуються при цьому виключно загальним інтересом, то для Яреми це єдина можливість реалізації свого "я". Він переживає недоступне раніше для нього піднесення. Звідси - його ім'я Ярема, що значить "піднесений богом". Прізвище у нього з`явиться, коли він стане

повстанцем. І дасть його сам Залізняк, який в особі Яреми Галайди знайде духовного сина. Гонта ж, навпаки, втратить власних синів.

У шевченкознавстві не раз відзначалося, що "Гайдамаки" близькі до "Тараса Бульби" перш за все колом ідей [8,с.1422]. Важлива, звичайно, і форма, в якій вони втілюються. Адже йдеться про характери, про людські стосунки. Через декілька років після завершення поеми її автор у вірші "Гоголю" писав, протиставляючи з романтичним максималізмом прозаїчну сучасність з її меркантильністю і героїчне минуле:

Не заревуть в Україні
Вольнії гармати.
Не заріже батько сина,
Своєї дитини.
За честь, славу, за братерство
За волю Вкраїни [13, т.1, с.221].

Підкреслюючи відданість Гонти повсталому народові, Шевченко закінчує поему епізодом вбивства ним синів, що стали католиками. Так кривавий карнавал обертається своєю трагічною стороною. Франкові ця сцена здалася мелодраматичною [12, с.113]. Адже Гонта карає своїх дітей лише за те, що вони навчаються в єзуїтській школі. На відміну від Тараса Бульби, він виносить вирок не внаслідок внутрішньої переконаності у своїй правоті, а лише тому, що цього вимагає, як він вважав, обов'язок: "...не я вбиваю, А присяга". Це нагадує поведінку Авраама. Але Ангел замінює його сина Ісаака, призначеного в жертву Богу, на "овена". Недаремно, змальовуючи смерть Андрія, Гоголь вживе порівняння: "Як хлібний колос, підрізаний серпом, як молоде ягня, відчувши під серцем смертельне залізо ." [6, с.388]. Тут заміна не відбулася. Гонта, у протилежність Бульбі, ховає своїх дітей, відсторонюючись на цей час від гайдамацького карнавалу, але "Без васильків і без рути...". М.В.Гнатюк відзначив. "Навіть згадка про васильки і руту символізує непорочність і чистоту цих малят" [4, с.75].

Така роздвоєність не властива героям Шевченка про Тараса Трясила та Івана Підкову. Вона стала можливою в епоху, відображену в "Гайдамаках", коли соціальна та культурна диференціація зайшла вже далеко. Наймит Ярема і сотник Гонта посідають неоднакове місце у суспільстві. Тому Гонті конче необхідно довести, що він заодно з "коліями": "...найменше його вагання могло зикликати підозру повстанців" [10, с.52]. Але значення соціальної нерівності Гонти і повстанців не слід перебільшувати. Так, у свій час стало загальним місцем твердження, що автор "Гайдамаків" буцімто протиставляє народ і старшину у розділі "Свято в Чигирині". Насправді ж це не так. Вказується лише на різницю між "простим козацтвом" і "козацьким

панством". Головне ж у зображенні - згуртованість навколо спільної мети. Адже і ті, і другі в поемі беруть участь у повстанні, з глибокою пошаною ставляться до Максима Залізняка і всі разом слухають кобзаря. А щодо "жертвоприношення", на яке наважився Гонта, то, перш за все, "...цей вчинок пов'язаний з тією стихією помсти і люті, яка характерна для селянської війни..." [9, с.174]. Показова щодо цього ситуація, коли Ярема благає почекати з висадженням у повітря будинку, в якому разом з ляхами знаходиться Оксана, а Гонта відповідає йому, наказавши, "щоб палили": "...А ти, сизокрилий, Найдеш іншу".

Позиція автора поеми неоднозначна. І тут він знову виявляє близькість до Гоголя, який, за висловом Бєлінського, змальовуючи кохання Андрія до прекрасної полячки, передавав колізію між національним і загальнолюдським [2, т.5, с.22]. Для Шевченка гайдамаки і шляхтичі "Того ж батька, такі ж діти...". Але відтворюючи конкретно історичні обставини, він приймає одну з ворогуючих сторін.

Відобразивши героїчні характери у ранніх творах, Шевченко буде звертатися до них і в подальшому. Досить згадати образ Семена Палія, який і в рясі ченця залишається запорожцем ("Чернець", 1847), зображення "компанійців" у "Хустині", "гульню" героя "Швачки". Разом з тим у шевченківську поезію приходить новий герой: це праведник, перейнятий любов'ю до людей. Одним із найвищих виявів цього типу особистості є "апостол правди і науки". По-новому розкривається образ матері: після загибелі сина вона продовжує його справу. Недаремно увагу привертає образ жінки і в російській літературі, зокрема в творах Тургенєва. Щодо "праведника", то цей образ з'явиться також у другому томі "Мертвих душ", але тут він буде втілювати зовсім іншу тенденцію.

Епічний характер, представлений героїчною особистістю, постає у творах Гоголя, Шевченка в єдності з народом, з природою, з самим собою. Данило Бурульбаш, Тарас Бульба, Тарас Трясила, Іван Підкова, Гамалія, Максим Залізняк показані як індивідуальності, що, концентруючи у собі енергію народу, уособлюють тою чи іншою мірою його кращі риси. Це виявляється можливим, позаяк вони породжені героїчним станом суспільства. Відображення його вимагає звернення до жанру поеми чи певного зближення з ним, освоєння традицій народного епосу, зокрема, думи. Разом з тим це стан, у якому поезія життя зустрічається з карнавальністю.

Обидва письменники показують наступ прозаїчного стану, який не лише ускладнює характери, але й роздвоює їх, навіть роздроблює. Разом з тим вони акцентують увагу на невмирущості героїчного

начала. Звідси - особлива роль кобзаря у шевченківських творах Він продовжує зберігати у своїх піснях героїку минулого.

1. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура)// Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976.
2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1954.
3. Гегель Г. Эстетика. М., 1971.- Т.3.
4. Гнатюк М. Поема Т.Г.Шевченка "Гайдамаки". К., 1963.
5. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т.- М., 1937.- Т.2.
6. Гоголь М.В. Твори: В 3 т.- К., 1952.- Т.1.
7. Івакін Ю.О. Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії до заслання.- К., 1964.
8. Іофанов Д.М. Гоголь і Шевченко// Вісник АН УРСР.- 1959.- N 3.
9. Крутікова Н.Є. Гоголь та українська література (30-80 рр. XIX сторіччя). К., 1957.
10. Неділько Г.Я. Тарас Шевченко. Життя і творчість.- К., 1988.
11. Слово о полку Ігоревє. К., 1952.
12. Франко І.Я. Твори: В 20 т.- К., 1955.- Т.17.
13. Шевченко Тарас. Твори: В 5 т.- К., 1984.
14. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966.
15. Яценко М.Т. "Енеїда" Котляревського і художній прогрес в українській літературі.- К., 1977.

Стаття надійшла до редколегії 24.04.94.

SUMMARY

The article notes determined by Hegel as "heroic state of the world" life integrity finding its reflection in created by Gogol and Shevchenko characters, associating with carnivality in Shevchenko's "Gaidamaks" (Ukrainian insurrectors against foreign landlords' yoke) who betake themselves for battle singing away and dancing and always accompanied by kobza-player (Ukrainian popular singer). The parallel between battle and revelry is drawn in both works. Under the conditions of primitive collectivism and carnivality the atmosphere of maximalism springs up impelling fathers to lay down their sons lives in the name of the People.

с А.О.Слюсар, 1997

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

Т.Н. ДЕНИСОВА
Інститут літератури НАН України

РОМАН ПРО ЗЕМЛЮ: УІЛЬЯМ ФОЛКНЕР І УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА.
Експеримент з компаративістики.

1958 року Державний Департамент США включив Вільяма Фолкнера - лауреата Нобелівської премії, "живого класика" американської літератури - до складу делегації, що мала відвідати Радянський Союз. Одержавши про це інформацію, Фолкнер відправив листа до урядового чиновника: "Я певен, що для мене відхилити пропозицію відвідати Росію в статусі гостя сучасного російського уряду вагоміше в "холодній війні" людських відносин, ніж відбути цей візит в Росію.

Росія, з якою я надіюсь, я маю духовну спорідненість, це Росія, яка породила Достоєвського, Толстого, Чехова, Гоголя та ін. Тієї Росії більше нема. Я не стверджую, що вона померла, поліцейська держава нездатна зруйнувати й тримати в руїнах духовне життя нащадків тих людей. Я певен, що там і зараз пишуть так само правду про людське серце, як робили їхні предки, мабуть, ризикуючи життям, ховаючи сторінки - романи, оповідання, п'єси - під підлогою, в коминах, будь-де, до того дня (а він прийде), коли вони стануть вільними.

Якби відвідинами Росії за теперішніх умов, навіть ризикуючи по-справжньому життям (а мені зараз 60 і я хочу доробити щось із того цінного, що вже мною створено), я б міг звільнити Анну Кареніну або Вишневий сад, я б поїхав.

Але поїхати зараз туди, бути гостем теперішнього російського уряду, який, я певен, загнав у підпілля і хотів би знищити нащадків тих старих гігантів російського духу, було б не тільки облудою, а й зрадою" [2, с.47].

Отже, Вільям Фолкнер в Україні не бував, а українські делегації, яким пощастило за його життя побувати в США, просто не доїжджали до містечка Оксфорд, штат Міссісіпі, де він проживав постійно. Отже, не маємо ніяких підстав говорити про контактні зв'язки Фолкнера з українським красним письменством. До того ж є підстави думати, що Фолкнер не був знайомим з українською літературою, більш того, знав про неї стільки ж, скільки герой роману "Синдром Танатоса" Персі Уокера, фолкнерівського земляка і сучасника, котрий питався: "Хто тепер згадає українців?", будучи певен, що нація ця зникла як економічна, політична і культурна спільність із нинішньої

світової цивілізації. Однак ця "зникла" нація виявилась добре обізнаною із світовою культурою, в тому числі - із американським її розгалуженням. Зокрема, доробок Фолкнера, хоча й із запізненням, хоча й досі ще не в повному обсязі, прийшов на Україну десь у шістдесяті роки. Мабуть, можна припуститися, що проза Фолкнера якось вплинула і на українських письменників останніх десятиліть, поглибивши психологізм, сприявши експериментальному новаторству, тим більше, що знайомство з Фолкнером передувало знайомству з Джойсом, хоча й прямих наступників американського майстра в українській літературі теж немає.

Більш того, системи естетичних координат, в яких розміщується проза Фолкнера й українська романістика, відчутно різні. Визначаючи художній метод американського письменника, як правило, вживають терміни модернізм, або ультрареалізм чи суперреалізм. В Україні ці течії не дуже розвинені. Романний же доробок української літератури, в основному, вкладається в параметр від Просвітництва до реалізму. І все ж, спираючись на найвідоміші, хрестоматійні твори української літератури XIX-XX ст., повністю усвідомлюючи їхню оригінальність, неповторність, абсолютну несумісність із прозою Фолкнера, я ризикну стверджувати, що в цих різних системах координат є моменти, де культури наближаються одна до одної. Такі моменти зближення, точки дотику, їхнє відбиття в феномені літератури, я й спробую дослідити.

Загальновідомим є той факт, що засади, на яких формувалося американське фермерство, були абсолютно іншими, ніж у Старому Світі. В Європі все базувалося на патріархальних сталих відносинах, від них відштовхувалися в нові часи, з ними вступали в конфлікт, від них прагли звільнитися, але вони були ґрунтом, фундаментом, базою, вони існували навіть на рівні підсвідомості, бо складалися сторіччями, були органікою, витікали з історії кожної європейської країни, а відтак - саме з них треба було виходити, розбудовуючи капіталістичне суспільство, що спиралося на третій стан. Вони не зжиті навіть сьогодні, особливо в тих країнах, де їх було штучно затримано ще багато десятиріч після того, як скасовано легітимно.

Основою такої свідомості є земельна власність, родове коріння, земля. Вона органічно продовжує те, що зафіксовано в Біблії, на чому фактично розбудовано християнську філософію, що стала наріжним каменем європейської цивілізації нових часів. Земля була (і залишилася) не тільки годувальницею, ґрунтом, де вирощується врожай, не менш важлива укоріненість в землі, надто вагома навіть для сучасної людини. Адже, скажімо, проблема маргінала, який переселяється із села в місто, є однією з чільних для сучасної

української літератури, бо йдеться про повну зміну орієнтирів, оскільки вважається, що тільки село - мала батьківщина - зберегло певний моральний рівень, який абсолютно відсутній у "диявольському місті", де люди позбавлені будь-якої соборності, коріння, традиції.

Тож для української літератури, віддавна і до тепер, земля є першоосновою всіх моральних засад, першоосновою життя не в сучасному потрактуванні, а в первинному, біблійному, в міфологічному. Для українського менталітету навіть екологія осмислюється саме з цих позицій, бо й сама свідомість невід'ємна від землі, від її циклів, від її життєдайності. Порівняння української свідомості з Антеєм напрошується само, бо вона також спирається на землю, тільки від землі черпає свою силу. Але між ними є й суттєва різниця: адже для Антея не має значення, де саме доторкнеться він до землі, вона вся є його матір'ю. Для української свідомості надзвичайно важливою є локальність дотику, мала батьківщина, конкретне місце. Славнозвісний Шевченківський "садок вишневий коло хати..." виражає таку свідомість найповніше. Тут земля і рід нероздільні.

В Америці патріархальну традицію було порушено свідомо і різко. Так, американське фермерство обробляло землю, жило землею, залежало від неї. Але не тотально. Бо завжди був вибір землі. Так склалося історично, бо відбувалося заселення Заходу, і резерв землі здавався безмежним, невичерпним. Тому й не було такого, я б сказала, фатального, необоротного зв'язку людини із певним клаптем землі, який характерний для землепашця Старого Світу. Тут фермер володіє землею на відміну від зворотного зв'язку, характерного для Європи, де земля володіє селянином. В Новому Світі було інше: нероз'ємний зв'язок Людини з Природою, із Всесвітом, із Універсумом, тобто, із Землею в її філософському значенні.

Нова традиція, яку культивували американці, свідомо відрізнялася від європейської, будучи одразу буржуазною, новочасною, хоч би якими забобонними і консервативними не виглядали й засновники пуритани. Бо традиція, започаткована ними, була одразу зорієнтована на особистість, на індивідуум, а не на рід. І стосунки індивідууму з іншим, хоча вони й проходили через Бога, спиралися на індивідуальні якості кожної окремої людини. Саме про це свідчить доробок суто американської філософії трансценденталізму, де стверджується залежність людини не від певного клаптику ґрунту, а від Землі, Універсуму, Космосу.

Американський Південь заселявся так само, як і Північ - піонерами. Проте від самого початку відрізняється вже сама ідея, якою керувалися першопоселенці Півдня і Півночі. Якщо пуритани Сходу мріяли побудувати Місто Боже на Горі, то для тих, хто

висадився в Віргінії серед розкішної південної природи, десь на початку XVII століття, одразу стало метою створення Райського Саду. Це і сьогодні відзначається в "Енциклопедії південної культури" як характерна ознака історії краю, яка визначає всю подальшу специфіку регіону. Найвагомішою її рисою стає наближеність до землі, укоріненість в певну місцевість, досить чітка "поштова адреса", тобто, локальність І тут виникає можливість побачити деяку подібність, суголосність в історії і суспільній свідомості американського Півдня і України Можна провести паралелі між південним рабовласництвом і українською кріпаччиною; переможеним Півднем і поневоленою Україною, побачити близьку для обох регіонів трагедію Громадянської війни. І, нарешті, те, що дано цим двом територіям від самого початку: їхня природа, багата і життєдайна, їхня спрямованість на землеробство, їхня залежність від землі - і у широкому і у конкретному смислі цього поняття. Певною мірою можна зіставити міф про щасливе патріархальне життя Півдня до перемоги Півночі із легендою про козацтво, яка протягом кількох століть надихала українську самосвідомість.

Комплекс саме цих чинників найважливішими, визначальними для історії краю вважав Фолкнер. Трагедію Півдня - поразку в Громадянській війні - він вважав карою за найтяжчий гріх, скоєний південцями, гріх рабовласництва, гріх пригнічення людини людиною, гріх перед родом і кров'ю, що став законом на цій землі, де білий батько не визнавав свого сина,народженого чорною жінкою...

Як відомо, численні романи і новели Фолкнера врешті-решт виструнчуються в історію американського Півдня за 300 років його існування. Вигадана ним округа Йокнапатофа, населена білими, чорними, їхніми нащадками і нащадками аборигенів, яка дуже нагадує рідний письменникові штат Міссісіпі, і може вважатися чи то символом, чи то моделлю Півдня, що й дозволяє критикам стверджувати, що все життя Фолкнер писав "роман поштової марки", передаючи своє розуміння найскладніших проблем, сучасних і позачасових, індивідуальних і загальнолюдських через той локальний матеріал, який знав найкраще. Південь в творчому доробку письменника стає не тільки постійним місцем дії романів і новел, він, перш за все, відіграє роль діючої моделі світу, моделі зчеплення людини із природою і суспільством, минулим і майбутнім, моделлю людської історії. Але Фолкнер не був співцем фермерства, хоча Йокнапатофа і заселена землеробами, або тими, хто живе з землеробства. Земля і природа складають для письменника важливу частку філософії історії, котра є ниткою Аріадни в його роздумах про Людину.

Проблема людини, людського серця, тобто, проблема гуманізму проголошена ним як провідна і домінуюча в Нобелівській промові. Адже найстрашнішою вадою сучасності американський письменник вважає ту деперсоніфікацію, омасовлення, дегуманізацію які є наслідком відчуження в постіндустріальному суспільстві. Саме таку філософію приносить на патріархальний Південь переможець-янкі. За Фолкнером, протистояти їй можна, лише спираючись на історичну свідомість народу, на традицію, що сформована в осягненні єдності людини і природи. І тут Південь, його психологія, традиція, навіть міф починають відігравати позитивну роль Адже, як каже Фолкнер, тільки на Півдні роздрібненої індивідуалістичної Америки склалася певна єдність, яку можна назвати народом, і головним чином, завдяки місцевому колориту, тобто, цілій низці конкретних умов, серед яких найважливіша - наближеність до землі, до природи, до способу життя, продиктованого земельним циклом і ритмом.

Фолкнер, письменник трагічного XX ст., далекий від простих рішень. Він прекрасно розуміє, що первинна патріархальна злитість з природою у людства залишилась десь у минулому. Тому тільки примітивні і недоумкуваті серед його героїв є безпосередньо дітьми землі (Айк Сноупс, який все своє життя був залюбленим у корову). Фермери знаходяться з нею в ділових контактах (як Армстіди або Букрайти). В повній злагоді із землею, природою, лісом і його мешканцями проживає останній нащадок її законних хазяїв-аборигенів Сем Фазерс. Його вихованець Айк Маккаслін, який відмовляється від гріховного земельного спадку, бо певен, що земля не може належати комусь окремому, будучи власністю всіх людей і кожного, хто її обробляє, керується у своїх діях природніми законами як вищим сенсом. Співець і переконаний прихильник людської індивідуальності, Фолкнер розглядає природу, взаємини з природою, як критерій порядності людини, як один із стрижнів і опору проти дегуманізації. Укоріненість в землі, в громаді, в минулому виступає в фолкнерівському світі як важливий чинник проти омасовлення, що неминуче призводить до феномену тоталітаризму. Тільки індивідуальність, яка достатньо сформована духовно, щоб кожного разу брати на себе відповідальність за власні вчинки і їх наслідки, сама приймає рішення і обирає шлях, але в своїй психіці, в своєму менталітеті, в своєму генотипі несе родову історичну свідомість, а отже органічно зв'язана із землею, є гідною людського звання, здатна протистояти натовпу, зберегти самостійність думки і вчинку.

В українській класичній літературі земля є основною темою, етика, релігія, естетика - все тягнеться корінням з землі, являючи собою дивну суміш залишків язичтва і основ християнства. Свого

часу (1892) І.Франко, порівнюючи роман Е.Золя "Земля" і нариси Г.Успенського, глибоко проаналізував їхнє висвітлення основної теми - життя селянства, кровно зв'язаного з землею. "Щодо основних поглядів на селянське життя, - писав він, - то в цьому пункті обидва твори однаково не можуть нас задовільнити. Золя дивиться на селян поглядом буржуа, міщанина. Він з гідною подиву гнучкістю підгледів найдрібніші деталі їх життя і побуту, мови і вчинків, та не заглибився в душу селянина... Погляд Успенського - це погляд російських народників, людей, які відкидають європейську цивілізацію; єдине спасіння вони вбачають у селянинині, у темній селянській масі; часто вони ідеалізують цю масу навіть з її недоліками, вбачаючи в кожному її вчинкові, у кожному її слові якесь глибше, містичне значення... Однак ми, зі свого боку, мусимо зауважити, що й ті особливі риси селянського життя, в яких Успенський вбачає ідеальну сторону - одностайність, простоту і природність, ми мусимо в великій мірі визнати за хиби, що вказують на брак фізичних і культурних потреб, обтяженість мислення і недорозвиненість почуттів. Всі ті речі суперечать ідеалу цивілізованого людства. Більш того, нам здається, що Успенський, приглядаючись до селянського життя з точки зору своїх народницьких доктрин, як і Золя, поминув у ньому якісь надто важливі риси і внаслідок цього дійшов фальшивих висновків" [1, с.194-195].

Франко мав моральне право виносити судження: адже українська література представляє найбільш повне і розгорнуте дослідження взаємин селянина з землею, з цивілізацією, аналізує селянство всебічно. Два аспекти проблеми землі - центр майже кожного з українських романів: джерело життя і володіння ним. У класичній літературі другий аспект вирішувався однозначно: в колоніальній Україні за часів кріпаччини землею володіли поміщики, обробляли селяни-кріпаки. Як правило, ворогами селян були інородці, чи то російські кріпосники, чи польські магнати чи то євреї-шинкарі. Так склалось історично. Ставлення ж до кріпосника-поміщика і всіх, хто йому служить, в літературі було суто негативним; до землі ж і до тих, хто нею живе - залюблено-поетичним. З погляду народу, людина, що користується плодами землі, не працюючи на ній, не може бути привабливою. Природним циклом створюється ритмика української прози, пори року і землеробські цикли визначають характер життєдіяльності героїв: злитість із природою є органічною для селянина-землероба, відчуженість від природи - то неодмінна якість його ворогів, котрі, як правило, стоять поза природним життям, поза сільською громадою. Тобто, сумісністю з природою герої

апробуються, поділяючись на "поганих" і "добрих", а близькість до природи і землі виступає як критерій морального здоров'я.

Позитивний герой української літератури ще настільки близький до природного циклу, що нема потреби спрощувати, утрирувати аби довести свою думку. Єдиний з природою хліборобський ритм життя - найвища мета селянина, фактично, в ньому втілюється його уявлення про рай, Царство Боже. І кожна з книжок українських класиків є розповіддю про боротьбу людини із силами зла, завжди зовнішніми, що заважають побудові скромного тихого раю.

У зоні живої та неживої природи всі порівняння, алюзії, метафори, асоціації, увесь живописний ряд, символіка, тобто вся система координат української класики. Тут можна навести безліч прикладів. Наведу хоча б декілька. Ось як бачить бурю на морі Микола Джеря: "Та пляма все більшала швидко і наближалась, неначе сунулась морем якась темна копиця, котра ніби росла й ширшала... темна копиця стала ніби здоровою скиртою. Білі вітрила на кораблі стали проти неї ще більші й блищали, неначе проти чорного пооранога поля...". Слова позитивного героя Прокопа з "Fata Morgana" М.Коцюбинського "міцні та повні, неначе добре зерно". А Гафійка така приваблива, "мов золота бджілка".

Земля, природа є не тількі тло, а й критерій життя. Співвіднесеність з природою сприймається як щось цілком очевидне, необхідне. А центром усієї літератури і майже кожного твору стає проблема реального володіння землею, конкретною ділянкою.

Село Вербівка на Раставиці зображується І.Нечуєм-Левицьким просто як едем, і майже фольклорні його герої. Наділені фольклорною зовнішністю і внутрішнім світом, ще не переобтяжені рефлексією, вони прагнуть одного - жити у злагоді з цим світом. Землею сформована і виліплена натура хлібороба: його зовнішність, його уявлення про Добро і Зло, його ставлення до природи і близьких, до свободи і обов'язку. В межах цієї нерозчленованої свідомості побудовано всю повість, її словник, її масштаб, хронотоп, коло дійових осіб і сферу їх діяльності, характер образності (системи епітетів, метафоричність, "провідські сни" в стилі житій, де виявляється селянське примітизоване уявлення про рай і пекло і персоніфікується пам'ять, емоції, совість, естетичні народні уявлення про прекрасне, що виражається у стандартизованих стереотипних характеристиках чорноброві героїв тощо).

Проте навіть для такої ідеально адаптованої до земельного циклу свідомості життя в покріпаченому селі неможливе, бо там весь час відбувається гвалтування природи, насильство над нею. Таким є і

головний конфлікт, що рухає дію роману: адже Микола заступається за породіллю, яку осавула жене на панщину. І через це змушений поневірятися на чужині двадцять років, аж до скасування кріпацтва

То ж земля і сцени на землі становлять головний сенс існування селянина, його стрижень, вони служать в книзі Нечуя-Левицького ніби обрамленням життя героя, його долі. І хоча змістом роману стають пригоди героя поза рідним селом, його пошуки власного місця в житті, внутрішнім сенсом цієї української авантюрної (за домінуючими ознаками жанру) повісті полишається земля, що служить Миколі Джері дороговказом у мандрах, полишається мрією протягом всього життя. До землі він і повертається. Остання ідилічна сцена роману, де Микола в оточенні онуків розкошує на пасіці, серед пахощів квітів, бджолиного гулу і сонячного тепла, може бути прочитана антитезою фіналу фолкнерівського "Особняка".

Один з героїв фолкнерівської трилогії про Сноупсів Мінк, що все своє життя до того, як потрапив до Парчмену за вбивство хазяїна, який здер з нього останній долар, обробляв чужу землю, не маючи своєї ані клаптика (до речі, він про неї про власну, і не мріє, бо працює на ній механічно, не будучи залюбленим в неї), тільки після смерті відчуває, що корінням ніби проростає в землю, там, в її надрах, урівнюючись в правах із шляхетними королями і найвидатнішими діячами, бо для Фолкнера, як і для землі, всі люди рівні. Улюблені ж герої О.Кобилянської живуть в бурдеї, і почуваються там краще, ніж у своїй хаті, бо вони, батько і син, Івоніка й Михайло, частинка цієї землі, вона є природнім їхнім середовищем.

Володіння землею визначає все. Вона - годувальниця, джерело добробуту селянина і його родини, предмет радощів і турбот. І вона ж є грунтом його людської гідності, поваги до нього в громаді. Нарешті, вона єдина здатна забезпечити той мінімальний ступінь свободи, який конче необхідний для особистого щастя людини, дає право на любов, на сімейне життя. А тому любов до землі - вища добродійність людини, прагнення ж володіти нею без любові - то найтяжчий гріх, що може призвести і, як правило, приводить до злочину, до людської трагедії. Адже Сава вбиває Михайла саме через землю.

Як відомо, народжена в австро - угорській того часу Буковині, Кобилянська навчалась і починала писати німецькою мовою, була європейськи освіченою людиною. Це відбилось і на кращому її творі, романі "Земля", ситуація якого ніби змодельована як розгорнута притча про Каїна і Авеля. Для цього роману, як для романтичного твору, характерна різка поляризація образів. Звернення до традиції готичного і романтичного романів відчувається в багатьох його сценах (сни, видіння, кошмари, марення, безумства...). А опис

похорону Михайла взагалі більш за все нагадує славнозвісні "Гірські висоти" Емілі Бронте (які, до речі, ще й досі не перекладено на українську).

Проте популярна "модель" служить тільки кістяком роману. Його тканину створює селянське життя, з такою любов'ю і неперевершеним знанням відтворене Кобилянською. Тема землі поділяється на дві проблеми. Земля як джерело життя людини прекрасна, вона об'єднує людину з універсумом, в той час, як міф го сковує свободу природніх людських виявів. Друга проблема - це володіння землею як джерелом збагачення, позбавлене любові до неї, яке, ставши самоціллю, здатне згубити людину, призвести до найбільшої трагедії, до злочину проти роду. І це вже потрактування, близьке до фолкнерівського.

Роман П Мирного "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" написаний майже водночас з "Миколою Джерею", але в іншій тональності. Це один з найглибших психологічних поліфонічних творів. І тут центральний конфлікт також організовано навколо землі, збагачено історією села і його мешканців. Будучи чітко визначеним, конфлікт позбавлений одномірності, він набуває психологічної глибини, перш за все, через трактування Добра і Зла.

Для Чіпки Варениченко, сина матері-одиначки і батька-двоєженця Добро виглядає як покарання людей за Зло, що вони спричиняють іншим. І це переконання стає домінантою його життя. Недаремно в одному з найтрагічніших епізодів роману "його сумна постать так виразно чорніє між двома заревами світу - місячним і західним".

В такому стані Чіпка проживає життя, і якими важкими не були б зовнішні обставини, як би вони не примушували його до зла, воно було б безсилим, не реалізованим, якби не корінилося в його внутрішньому світосприйнятті, в його фатальній суцільній пойнятості справедливістю. І тут психологія українського селянина Чіпки Вареничснко наближається до душевного стану таких американських героїв, як мелвіллівський капітан Ахав, що присвятив життя (і не тільки своє) боротьбі з таємничим Мобі Діком, Білим Китом, який був легендарною загрозою моряків, а для капітана Ахава втілював все зло світу, був символом інфернального зла. Але присвятивши себе боротьбі з Мобі Діком, капітан Ахав і сам перетворився на носія інфернального Зла, підкоривши меті винищення, вбивств а не тільки себе, але й життя своєї команди І духовним сином капітана Ахава виступає фолкнерівський Томас Сатпен, який також несе смерть, горе, трагедії всім, хто наблизився до нього, зв'язав з ним своє життя, бо він, Томас Сатпен, син бідного, але вільного американця, ще в юності поставив собі надзавдання започаткувати свій рід, започаткувати будь-що,

будь-якою ціною. Пройнятість, сліпе слідування визначеній меті заповнює душу людини байдужістю до інших, дисбалансує розуміння Добра і Зла, підкорюючи все власним критеріям, неодмінно призводить до переваги Зла над Добром, а тоді вже й до його перемоги в серці людини. Звідси інфернальність Томаса Сатпена і така близька до неї трагічна гріховність Чіпки. Адже в традиціях православ'я гріхом є роздвоєння людини як таке, гріховним є навіть зерно зла або й навіть сумніву, яке трактується як прояв сатанинської спокуси. І саме воно розростається, заповнюючи всю стражденну душу Чіпки.

Один з головних чинників Чіпчиного характеру походить з історичного грунту. Панас Мирний прослідковує історію села Піски до козачих часів. І тут знов-таки виникає певний паралелізм із Півднем США. Адже фактично українське козацтво було своєрідним фронтіром, кордоном, і то не тільки для України, а й для всього слов'янського світу. Ось саме ці часи і феномен козацтва залишились легендою в пам'яті і свідомості народу, зберегліись в народному характері. В більшості своїй позитивні герої української літератури несуть в собі ніби відблиски козацької вольності, що і надихає їх на бунт проти рабського становища українського селянина-кріпака (Микола Джеря), або безземельного хлібороба (Чіпка). Тож козацьке минуле за своїм значенням для національної свідомості майже збігається з міфом про щасливі патріархальні часи багатого і незалежного Півдня, і забезпечує дотик таких різних духовно-психологічних світів, будучи грунтом для національної свідомості. Одним з головних чинників цієї свідомості, прямо не зумовленим земельним кодексом, є традиція зображення бунтарства. В українській літературі це шевченківські "Гайдамаки", розповіді про народного розбійника українського Робін Гуда Устима Кармелюка тощо. Певною мірою в цю традицію вписується й герой Панаса Мирного, його друзі і оточення. Ніби апофеозом такої традиції стають сцени бунта і погрома в "Fata Morgana" М.Коцюбинського. Ці сцени виражають народний гнів і відчай, коли люди ламають і знищують все на своєму шляху - на фабриці, в панських покоях, в садибі можновладця.. Якийсь варіант луддизма із запізненням на кілька століть. Але фінал повісті Коцюбинського виходить за межі бунтарської традиції. Він повністю в дусі соціально-психологічної прози й цим наближується до фолкнерівських рішень.

Коцюбинський досить детально передає психологію натовпу, який свідомо формується, чиї дії і настрій скеровуються лідерами Адже це міцні хазяї намовляють селян самим, не чекаючи прибуття козаків з нагаями, розправитися із найбільш активними борцями за

справедливість. Оця сцена розправи, коли охоплений жахом народ втягується у братовбивче кровопролиття, сцена страшна. Вона дивним чином (адже відстань в тисячі кілометрів і в десятки років) наближується до фрагментів із новели Фолкнера "Персі Грімм" або до роману "Світло в серпні", в яких описано дії натовпу, що прагне до лінчування. Спільність разюча.

Феномен утворення натовпу, юрби з народу, зміна настроїв, психологія маси, маніпуляції знеособленим деперсоніфікованим стадним інстинктом стають предметом напруженої уваги обох митців. І трактовка цього феномену в них, розподілених епохами і океанами, споріднена. Нема тяжчого гріха і злочину, ніж братовбивче кровопролиття, гріх проти роду. Такою трагічною сценою роман Коцюбинського завершується. Але в подальшому розвитку української літератури трагічна тема братовбивства, громадянської війни стає навіть не однією з провідних, а найважливішою на довгий період історії.

Розорена земля, принижена людська гідність, силоміць нав'язаний чужий лад якось зближує повоєнну історію американського Півдня і України. Але було і дещо відмінне в досвіді. В масі своїй громадяни Півдня монолітно виступали проти Півночі. На Україні крім жахів окупації землі ворогом зовнішнім, трагічна лінія розриву пройшла в середині міст і сіл, сімей і родів, людських сердець і доль. Це було природнім продовженням української історії, але від того не менш трагічним. Причиною і сенсом трагедії під час революції і після неї і донині залишається земля і право володіння нею.

Спробою вирішити земельну проблему мирно, дати землю всім, хто може її обробляти, жити нею, стали Столипінські реформи. По-своєму, в масштабі держави переселення в Сибір, може, й було мудрим вирішенням. Проте, для безпосередніх учасників процесу, неосвічених і безправних, гнаних з рідних місць, де вони тільки і почувалися укоріненими, дотичними до життя, особливо, коли йшлося про українські села, де земля здатна прогодувати всіх, хто прикладає до неї руки, це ставало драмою, а вряди-годі й трагедією. Про це написано роман М.Стельмаха "Хліб і сіль". Із Західної України, звідки були хоч якісь можливості емігрувати, саме тоді і хлинула злива безземельного селянства, започаткувавши українську діаспору в Канаді і США.

Процес збезземелення селянства не є унікальним, притаманним лише нашій країні. Унікальна наша неспроможність його вирішити, перманентність трагедійної ситуації, яка вже неодноразово досягала кривавих піків. Одним з них і була громадянська війна, що багато разів описувалась в українській літературі. Приреченість, безвихідь –

домінуюча тональність повоєнної прози М.Хвильового, В.Винниченка. Але й благополучні українські класики, лауреати державних премій зображували громадянську війну як процес, якщо не руйнівний для народа, то принаймні доконче драматичний, про що говорить хоча б сама назва романа М.Стельмаха - "Кров людська - не водиця".

Радянською класикою був роман А.Головка "Бур'ян". В дитинстві і юнацтві ми прочитували як реальність романтично-ідеалістичний план цього твору: ідеальний герой, відчужене на якийсь час від радянської реальності село, поновлена справедливість, словом, традиційна боротьба добра і зла з неодмінною перемогою Добра Зараз з жахом перечитуємо цю книгу, де життя села по війні постає абсолютно трагічним. Що ж до лейтмотиву позитивного героя - "зоряні ночі та буйні жита" - він підкреслено романтичний, як і сам цей образ, який повністю випадає з ряду партійних функціонерів, зображеного Головком. Недаремно сельчане дивуються, що Давид, "хоч і партійний, а без нагана за поясом". Деталь? Але яка промовиста! Адже обухівці звикли, що їхня партійна влада займається мордобоєм, насильством, розбоєм. І управи на неї нема, бо революція підняла з низів суспільства піну і винесла її на поверхню. І це закономірно.

А що ж до народу, то він різний. Піна це теж народ. До того ж, його можна обдурити, і ним можна скористатися чи то залякавши кожного, чи то збивши в юрбу. Це ж з натовпу чути крики "Знистожити таких треба!", коли чесних активістів ведуть селом, а люди прагнуть учинити над ними самосуд. До влади прийшли Сноупси, як дуже влучно називає людей такого гатунку американський дослідник А.Кейзін. "Терміти, аутсайдери, новочасні неандертальці, хто тільки хитрістю, не маючи ані культури, ані традиції, вирвавшись із свого куточку ... і використовуючи найменші можливості, тепер вже перемогли містечко..."[2]. Вони, ці ниці переможці, як на американському Півдні, так і в українському пореволюційному селі (але, звісно, по-різному, бо йдеться про різні реальності) встановлюють свій порядок, уперто спрямовують дії натовпу. Ось як описує це Головко: "По вулиці з-за церкви валила юрба. Когось били і вели сюди до сільради. І в кожен двір із юрби одривався гурт чоловіків - мабуть, трус робили по дворах. Ближче та юрба, і голоси чутніш. У колі в рудому кожуху побачив Тихін без шапки й побитого Якима. По обличчю текла кров. За що Якима? Аж чув, мов одразу тукнуло і заболіло в грудях. Хтось іззаду підбіг і ще вдарив Якима в голову. Той поточився й не застогнав... А юрба голосила, шуміла, гула й сунула - перла собою побитого Якима повною вулицею, аж тини ламаючи". І чи не дослівно збігається

заключна фраза із описом натовпу, даним Фолкнером у "Порушувачі тліну", коли юрба фермерів концентрується навколо в'язниці, де сидить, очікуючи вироку чорний Лукас Бічем, який запідозрений у вбивстві білої людини, але чия вина ще не доведена (і, як з'ясовується, довести її неможливо, бо він не був убивцею), і юний Чик Маллісон, від якого ведеться оповідь, відчуває."незриме, позбавлене сенсу, глухе бродіння, переривчастий прискорений пульс і гул натовпу, що заповнює площу..."

"Бур'ян" Головка написаний, можна сказати, по гарячих слідах громадянської війни, в позиції автора нема часової відстані, за своєю тональністю роман напружено-драматичний, штучний щасливий фінал трагічність лише приглушує. Дилогія В.Земляка "Лебедина зграя" і "Зелені млини" написана через багато років після події і віддалена не тільки дистанцією часу, але й позицією автора-оповідача.

Земляк відтворює повоєнну історію подільського села, трошки іронічно названого Вавілоном. Проте, це не епопея - історія села подається не в битвах і епохальних звершеннях, але як ланцюг або тканина ("павутиння історії", як говорив Т.Уайлдер, формулюючи звичне для Півдня США розуміння історії), сплетена із окремих людських доль, історій роду і клану, що і складають грунт Вавілону. І все, що тут відбувається, викликано суто життйними причинами. Тільки уява місцевих поетів і філософів, а також м'який гумор автора надають романтичності буденному.

Вавілон Земляка - теж така собі Йокнапатофа, маленька модель великого світу. Хоча із самого початку автор попереджає читача, "наш старенький многогрішний, та в чомусь, проте, і немеркнучий Вавілон, що, окрім назви, запозиченої в Дворіччя, не має нічого спільного з Вавілоном Месопотамським", брати на серьйозі його заяву не слід. Як, втім, і багато чого іншого, бо автор-оповідач є філософом, іроніком, гумористом, і з цієї іпостасі, такої характерної для українського фольклору, не виходить ні за яких ситуацій і перипетій. Насправді неодноразово підкреслюється невипадковість вибраної назви. На річці Чебрець, притоці Південного Бугу, в українських степах оселились різні племена, утворивши "народ вавілонський, у якого з давен змішувалась кров далеких і близьких народів", своєрідний "melting pot", що й створив вавілонську громаду.

Проте назва прокреслює і вертикальну лінію, вписуючи типи, характери, спосіб життя українського села до загальнолюдської системи стандартів. Це ще один спосіб, семіотичний знак, аби ствердити Вавілон як модель світу. Притому, самою назвою передрікається і майбутнє поселення, де змішались мови і люди позбавлені можливості порозумітися. В такій ситуації іронічна

позиція автора ніби регулює масштаб побаченого, встановлює співрозмірність і співвідносність читача і моделі світу, переводить історичний фрагмент з рівня пафосного на рівень філософсько-житійний. Такій само меті служать імена, прізвища, топоніміка, приховані, травестовані, акцентовані історичні біблійні алюзії. Та автор не забуває і своєї високої мети. Бо вже сама назва "Лебедина зграя", як пояснюється читачеві, має настроювати на високий лад, викликаючи пред внутрішнім зором зграю прекрасних птиць, що линуть в далекі краї, тобто, підкреслюючи, що вавілонська громада зображується на злеті, в епоху свого історичного піку.

Центром і віссю життя вавілонських громадян, як і всього українського селянства, полишається земля і природа з її незмінним розміреним циклом, позначеним моментами народжень і смертей. І це також зближує життя Вавілона з біблійним світом.

В "Лебединій зграї" зображено пореволюційну дійсність, коли кожен селянин вже одержав свій земельний наділ, придбав (або привласнив) сяке-таке майно і тепер нізащо не хоче з усім цим розставатися. В Вавілоні тільки місцевий філософ-резонер Левко Хоробрий (він же Фабіан) відмовився від земельної ділянки через свої переконання. І натурою, і функцією в житті Вавілону він дивно нагадує В.К.Ретліфа, одного з найсимпатичніших героїв трилогії Фолкнера про Сноупсів, комівояжера, що їздить американською провінцією і продає фермершам машинки Зінгера (до речі, в Вавілоні теж є така машинка в хаті Кожушних, де вона дуже вагома і значима). Філософи-безсеребреники, нібито відсторонені від життя, від усього реального. Спостерігачі, вони непомітно, але вельми відчутно впливають на його течію, активно творячи добро, зберігаючи любов до живого повнокровного буття.

Предметом конфлікту стає характер володіння землею, власність на землю. Селяни відчайдушно опираються колективізації, і це стає причиною розбрату в громаді, причиною страшної трагедії братовбивства. І тут надзвичайно вражає сцена на Йордань, коли зібравшись на традиційне християнське свято, весь народ виявляється втягнутим у братовбивчу війну, під час якої намагаються розправитись із тими, хто уклав списки селянського майна. Ця масова сцена, що зображує психологію юрби, її стрімкі переходи від одного психологічного стану до іншого, внутрішні коливання між добром і злом, миттєві вибухи і уявні затишшя, зроблена майстерно. Саме тут безпосередньо і абсолютно органічно поєднуються верх і низ, трагічне і комічне, пафос і фарс, життя і смерть, палке бажання справедливості і жах, страждання і вітальність.

Доречно відзначити, як подібне бачення історії, народу і людини приводить до того, що хронікер Вавілону і творець Французової Балки виявляються близькими в естетичному осягненні реальності в головному, у підході до зображуваного: історія як павутиння людських доль, індивідуальність як частина людського роду, сьогодення через його коріння, через народну свідомість. Народна свідомість, сперта на християнську мораль, з'єднаність селянина з природою, невід'ємною часткою якої є праця - моральний кодекс вавілонської громади, підгрунтя соборності, запорука незнищенності і необоротності самого життя.

Так само, як Фолкнер, що створив Юлу Уорнер як символ землі і природи, Флема Сноупса - як символ механістичної бездушної цивілізації, капіталізму, Томаса Сатпена - як символ Півдня, тощо, Земляк майстерно оперує власними образами-символами, що виростають із неповторно індивідуалізованих характерів. Якщо В.К.Ретліфа можна порівняти з Фабіаном, то Мальва Кожушна може бути зіставленою із Юлою Уорнер. Обидві вони уособлюють одвічне жіноче начало. Але Юла нерухома і пишна як земля. Мальва ж зв'язана із гойдалкою як із символом нашого життя, нестабільного і карколомного, що проходить через всю дилогію.

Багатодітний, непоказний, незнищенний Явтушок, вдягнений у прекрасну вишиванку і подерті штани (такий собі Кентавр), що до революції не мав ані клаптику землі, разом з наділом набуває і неабиякої людської гідності. Своєю сутністю - незнищенністю, укоріненістю в землі, яку він обробляв все життя, будучи наймитом, навіть плодовитістю, безумовно, подібний до Мінка Сноупса, своєрідного героя Йокнапатофської саги.

Оці троє - Мальва, Фабіан і Явтух, незнищенні й у вічних змінах, безсмертні і вразливі, трагічні і поетичні, смішні і непогамовні - й символізують Вавілон, його душу і тіло.

В.Земляк, як уже відзначалось, дуже близький до фольклорної традиції. Якщо Фолкнер багато епізодів будує на гротеску, то Земляк - на бурлеску, на барокових прийомах, так укорінених в українській культурі. Із цього коріння - сплетіння верху і низу, пафосу і іронії і виростає, скажімо, образ Фабіана, м'якого і мудрого, земного безсеребреника філософа. Левка Хороброго і неодмінного його супутника, його "alter ego", єдиної його власності, невід'ємної приналежності Вавілона, з яким пов'язується навіть певна чортівня, містика, оскільки досить часто автор користується його цапиноодлюдненим поглядом - цапа Фабіана. До речі, в романі, як і в селянському побуті, дуже багато тварин. Крім цапа Фабіана, у певні стосунки з людьми вступають півні, коні, собаки, свині...

Деякі сцени з Фолкнера і Земляка видаються просто-таки спорідненими. Скажімо, бажання добропорядних селян швидко розбагатіти виливається в пристрасне полювання за скарбом. З добрим гумором і доброзичливою іронією описують письменники, як вночі, таємно, трепетно викопують псевдоскарб фермери Армстід і Букрайт у Французовій Балці і брати Соколюки у Вавілоні.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що Земляк створив свій "роман поштової марки", написавши книгу про українське село, новаторство якої глибоко укорінено в традиціях класичної української літератури. Письменник виходить із пріоритету загальнолюдських цінностей, із народної свідомості, із фольклорних і літературних традицій України, виструнчуючи власну модель світу в межах міфологізованої естетики. В українській критиці дилогія Земляка породила термін "химерний реалізм", котрий виник, природньо, не без прагнення поставити українську літературу врівень із латиноамериканським "магічним реалізмом". Проте, якщо корифей "магічного реалізму" Г.Г.Маркес насправді виголошував Фолкнера своїм попередником і натхненником, то Земляк, мабуть, не знав жодного з них, бо і за народженням, і за характером свого таланту належав цілком і повністю виключно українській культурі. Тому йдеться не про якісь запозичення, а про внутрішню спорідненість літературних феноменів.

Тож можна твердити, що є певна спільність, точки дотику, перехрещення етичних і естетичних систем співставлених літературних світів.

1. Для Фолкнера християнство, християнський моральний кодекс, що спирається на землю, критерій і локальний, і загальнолюдський. Україна, в основному, християнська країна, і християнська мораль органічна для українського села.

2. Наближення до землі і природи як критерій морального здоров'я, хоча й трактується по-різному, залежно від конкретно-історичних умов і традицій, також зближує прозу Фолкнера і українську літературу, в основному, літературу про землю. Земля Фолкнера - це світ природи, в який людина вписана своїм походженням і замислом Божим. Земля не може належати нікому зокрема, бо вона належить усім і кожному, і у кожного є право працювати на землі. В селянській Україні людина і природа, земля зв'язані нерозривно. Володіння землею є вищим щастям і мрією селянина, земля ж є і предметом заздрощів і розбрату, і способом закріпачення людини.

3. Різниця, природньо, в джерелах суспільного розвитку і людської історії і комплексі обставин, цим породжених.

Фолкнерівське осягнення історії і її часового континууму з його пролонговістю і катаклізмами, в поєднанні минувщини й сьогодення, не може не знайти відгуку сьогодні в українській суспільній свідомості, для якої самоусвідомлення набуває першорядного значення. Проблема деіндивідуалізації найбільше хвилює Фолкнера і українське письменство. Вона відбувається через відрив від землі і природи. У світі Фолкнера - через постіндустріальну деперсоналізацію, в Україні - через тоталітаризм. Тож самоусвідомлення кожної особистості не є абстрактною проблемою, воно абсолютно необхідний процес у момент самовизначення народу. Отже, народ-земля-минуле - три моменти, що визначають сутність фолкнерівського індивідууму, є пріоритетними сьогодні і для українського менталітету.

4. Мотив громадянської війни, що ніби роз'яла єдину землю, надає трагічного звучання темам батьківщини, народа, історії в прозі Фолкнера. Аналогічно відбувається і в прозі українській. Практично вся українська повоєнна романістика просякнута драмою суперечності особистого і суспільного, державного (адже в радянському менталітеті різниці між ними не робилось). Навіть у творах, визнаних офіціозом, вона відчутна, а єдність світу і душі не знайдемо й сьогодні.

5. Сама ідея створення замкненого світу (роман поштової марки), сконструйованого як модель "малої Батьківщини", що втілена в Йокнапатофській сазі Фолкнера, близька українській літературі, для якої книга про рідну землю є традиційною і звичною.

6. При всій несхожості фолкнерівського експериментального роману з тими класичними формами, до яких схильні українські письменники, в поетиці є дещо спільне: наявність низового гумору, гротеску, елемент містичності, відчуття і використання романтичної і барокової традиції, біблійні та історичні аналогії, символіка.

Все це свідчить про єдність загальнолюдського культурологічного процесу, в котрому кожне національне відгалуження, будучи абсолютно самостійною оригінальною структурою, водночас є органічною часткою спільної системи - сучасної цивілізації.

1. Франко І.Я.. Зібрання творів: В 50 т., т.28.К., 1980.
2. Faulkner William. Selected Letters. Ed by Joseph Blotner. N.Y., 1977. P.47.
3. A.Kazin. Faulkner in His Fury. Modern American Fiction. Ed. by W.Litz. N.Y., 1963.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.93

SUMMARY

The theme of this article is the comparative study of the Ukrainian novel and the Faulkner's prose. The idea of world constructing modelled after one's "small native land", a postage-stamp novel put in life by Faulkner's Yoknapatawpha saga is akin to the Ukrainian literature where the works on homeland are traditional and common. The Difference between Faulkner's experimental novel and the classical form's favoured by the Ukrainian writers, alsothere are common features in literary technique: low humours and grotesque, the element of mystery, reliance upon the Romantic and Baroque, Biblical and historical analogies and symbolism.

c Т.Н. Денисова, 1997

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Н.А.КУКОНІНА
Чернівецький університет

КІЛЬКІСНИЙ АНАЛІЗ СТИЛІСТИЧНИХ ХАРАКТЕРИСТИК СЛОВНИКІВ ТРАГЕДІЇ В.ШЕКСПІРА "ГАМЛЕТ - ПРИНЦ ДАНСЬКИЙ" ТА ЇЇ ПЕРЕКЛАДІВ НА РОСІЙСЬКУ МОВУ М.ЛОЗИНСЬКОГО ТА Б.ПАСТЕРНАКА

Переклади "Гамлета" на російську мову, виконані Б.Пастернаком і М.Лозинським, вважаються найкращими. Проте, визнаючи позитивні якості, дослідники вбачали за недоліки перекладу Лозинського архаїзацію [11, с.247], "важкість або неприродність мови" [16, с.194]. Б.Пастернаку, навпаки, дорікали за надмірну розмовність і модернізацію стилю [14, с.94], за принципове збіднення оригіналу [8, с.100]. Підтвердити або спростувати ці оцінки перекладів можливо шляхом дослідження словників перекладачів, проведення кількісного аналізу їх функціонально-стилістичних і емоційно-експресивних характеристик у порівнянні із словником оригіналу.

Тема нашого дослідження актуальна, тому що до цього часу не створено словників перекладів, а питання про необхідність вивчення таких словників, в першу чергу шекспірівських перекладів, піднімали неодноразово А.Гітович [6, с.374], В.Левик [8, с.103], Л.Озеров [13, с.116] та інші вчені. (Це не випадково, бо переклади творів В.Шекспіра російською мовою численні. Провідне місце за кількістю займає "Гамлет". Відомо більше 30 російських перекладів трагедії або її окремих частин, серед яких - 20 повних [1, с.2].).

Ми виходили із загальноприйнятих теоретичних положень. Художній твір (поетична модель - термін В.В.Іванова, художня модель - термін А.Р.Волкова) являє собою об'єкт літературно-лінгвістичної науки [7, с.6]. В процесі аналізу, керуючись конкретною метою, можна абстрагуватися від цілого, конкретизувати сферу дослідження, "заглибитися в семантично-стилістичну структуру (термін В.В.Коптілова) тексту з врахуванням складових частин всіх рівней" [5, с.33].

Визнаючи першочергову важливість відтворення макросемантики (змісту й стилістичного забарвлення твору як цілого), вчений слідом за перекладачем звертає увагу на мікросемантику і мікростилістику (значення і стилістичне забарвлення окремих слів).

Дослідження мікростилістики оригіналу і двох перекладів на підставі трьох укладених нами словників являється нашим завданням.

Щодо стилістичної диференціації лексичного складу мов, у даному випадку англійської та російської, немає єдиної думки, про що свідчать позначки в різних словниках [17, с.85]. Це зумовлено тенденцією шарів лексики до взаємопроникнення, отже, стилістична класифікація лексики "завжди є орієнтовною та наближеною" [3, с.15]

За основу дослідження стилістично забарвленої лексики оригіналу було обрано два словники: the Oxford English Dictionary (OED) [21] і "Большой англо-русский словарь" за редакцією І.Р.Гальперіна (БАРС) [3]. Вибір OED пояснюється тим, що це найавторитетніший словник англійської мови, на який звичайно посилаються дослідники. До БАРСа ми звернулись через декілька причин. По-перше, стилістична диференціація лексики англійської мови представлена в ньому у вигляді системи, подана графічно і віддзеркалює "те рухоме становище лексичної системи, яке характерне для англійської мови на сучасному етапі її розвитку" [3, с.15]. По-друге, БАРС створено за тими ж засадами, як і використані для дефініції лексики перекладів тлумачні словники російської мови. По-третє, нам здається цікавим порівняти дані у OED та БАРСі стилістичні позначки, які стосуються одних і тих же слів оригіналу, та з'ясувати наскільки довільна кваліфікація лексики.

При аналізі перекладів було використано "Словарь русского языка" С.І.Ожегова (СРЯ) [12] та "Словарь современного русского литературного языка" в 17 томах (ССРЛЯ) [15]. Проте в основі стилістичної диференціації лексики перекладів - дані СРЯ. Це зумовлено тим, що в ССРЛЯ зустрічаються позначки, які дублюють якоюсь мірою одна одну (історичне - дореволюційне) або характеризують не стільки стилістичне забарвлення, скільки частоту вживання (маловживаний - вживаний). Крім цього, позначки СРЯ краще співвідносяться з даними БАРСа.

Після проведення обробки картотек, укладених на основі суцільної вибірки текстів оригіналу та його перекладів, було встановлено, що словники трагедії "Гамлет" представлено переважно літературно нейтральною лексикою, на долю котрої припадає приблизно 80%. Стилістично-нейтральні слова, образно реалізовані в контексті трагедії, є важливим художнім засобом. Саме на основі цієї лексики створюються різні фігури і тропи. Напр., у центральному монолозі трагедії "Бути чи не бути" - це метафори: "the slings and arrows of outrageous fortune" - "удары и щелчки обидчицы-судьбы" (Б.П.); "a sea of troubles" - "море бед" (М.Л.; Б.П.); "when we have shuffled off this mortal coil" - "когда покров земного чувства снят"

(Б.П.); "the whips and scorns of time" - "плети и глумленье века" (М.Л.); "униженье века" (Б.П.) - тут Пастернак узагальнює конкретні поняття "whips", "scorns" за допомогою засобу логічного розвитку поняття. На базі нейтральної лексики перекладачі використовують: 1) алітерацію: "пращам и стрелам яростной судьбы" (М.Л.) - повторення звука "р" надає метафорі більшу напруженість, тривожність; 2) асонанс: "Умереть, уснуть. Уснуть!" (Б.П.) - повторення голосного "у" викликає ефект спокою, покору, суму. Нейтральна лексика одержує також стилістичне забарвлення. Контекстуально стилістично забарвлені слова зустрічаються в обох перекладах. Напр., у Лозинського прикметник "богатый" в устах капітана набуває іронічного відтінку ("Нам хочется забрать клочок земли, который только и богат названьем"). Іменниками "кот" та "жаба" Гамлет характеризує Клавдія і вимовляє їх із зневагою і гидливістю ("Ведь как прекрасной, мудрой королеве скрыть от кота.., от жабы такую тайну?"). В перекладі Пастернака слова "головка" та "нововылупленный" у висловах Горація про Озріка одержують зневажливий, іронічний відтінок ("Побежал, нововылупленный, со скорлупкой на головке"). Лозинський переклав англійське "lapwing" (чайка) російським "пигалица", у якого також розмовний іронічний відтінок ("Побежала пигалица со скорлупкой на макушке"). Шекспірівське "Water-fly" (Dost know this water-fly?), яке М.М.Морозов коментує як "річний комар", обидва перекладачі передали як "мошка" для надання образові Озріка комічного характеру. "Мошка" набуває в контексті іронічного відтінку ("Ты знаешь эту мошку?"). Нейтральному іменнику "шкура" Перший могильник надає брутального відтінку:

В.Ш. why, sir, his hide is so tanned with his trade...

Б.П. ... шкура то у него так выдублена промыслом.

М.Л. Да шкура у него, сударь, от ремесла такая дубленая...

Англійське "hide" за БАРСом має позначку "жартівливе", але в контексті набуває додаткового відтінку або його зміщення.

Стилістично забарвлену лексику оригіналу характеризують 524 слова з частотою вживання (ЧВ) 1048 (за OED) або 860 слів з частотою вживання 1409 (за БАРСом); і, відповідно, 817 слів з ЧВ 1791 перекладу Лозинського і 864 лексичні одиниці з ЧВ 1395 перекладу Пастернака. Стилістично забарвлена лексика належить до низькочастотної зони (одне слово, як правило, вживається в тексті один, два, три рази).

В оригіналі переважає літературно-книжна лексика. Кількісну першість в ній займають застарілі слова, яких за БАРСом 300 з ЧВ 464. OED поділяє застарілу лексику на obsolete (застарілу) та archaic

(архаїчну). Для зручності дослідження ми розглянули цю лексику як єдине ціле. До неї відносяться 368 слів, які вживаються 677 разів. Таку велику кількість застарілих слів можна пояснити тим, що за майже чотири століття свого існування шекспірівська мова значно застаріла.

У перекладі Лозинського ми нарахували 183 застарілих слова, які зустрілися 436 разів, Пастернака - 120, і, відповідно, 190. Відносно великий відсоток архаїзмів у перекладі Лозинського пояснюється прагненням перекладача "відбити... надзвичайно багатий словник, багатий на рідкісні, іншим разом архаїчні вислови" [19, с.11]. З приводу цього А.Ахматова писала: "Завданням Михайла Леонідовича... було бажання передати вік шекспірівської мови, її непростість, на яку скаржаться самі англійці" [2, с.196]. Внаслідок того, що застаріла лексика в російській мові функціональніша, ніж в англійській, більшість архаїзмів Лозинського зрозумілі, та, "зберігши своє специфічне забарвлення, мають в мові дуже високу частотність" [4, с.73]: "безумие" (в значенні "сумасшествие"), "властвовать", "докучать", "лазутчик", "пожаловать", "постоялец", "странник", "уста"... Зустрічаються архаїзми добре відомі, "але лише пасивно" [4, с.73], такі, які рідко вживаються: "безгласный", "врачевать", "злокозненный", "извет", "найпаче", "подлунный", "помышление", "предвечный"... Дуже рідкі такі застарілі слова, як "разнствовать" (відрізнятися чим-небудь), "червлень" (фарба темно-червоного, багряного кольору). Але навіть значення цих рідкісних і практично невживаємих слів можна зрозуміти з контексту. Англійське "gules" (червоний колір в геральдиці) Пастернак перекладає "малиновый", а Лозинський, намагаючись передати специфіку цього кольору - "червлень". З контексту зрозуміло, що перекладач мав на увазі колір крові:

" ... ныне он - сплошная червлень; весь расцвечен кровью
Мужей и жен, сынов и дочерей".

В оригіналі це звучить так:

"Now is he total gules; horridly trick'd
With blood of fathers, mothers, daughters, sons..."

Крім архаїзмів до застарілої лексики входять історизми - "слова, що позначають реалії, які вийшли з ужитку мовного колективу" [4, с.73]. Проте, історизми, "актуальні для сучасних носіїв мови через їх важливу роль для історії" [4, с.73], не мають позначок у словниках. Зазначуються порівняно маловживані історизми: "алебарда", "протазан", "забрало", "бирюч", "данник", "пушкарь", "шкалик"... Застаріла лексика перекладу Пастернака представлена 120 словами, що на 63 лексичні одиниці менше, ніж у Лозинського. Частота вживання цих слів незначна порівняно з перекладом Лозинського (190

проти 436). Пастернаківські архаїзми функціональні; порівняйте: "благоволить", "благочестие", "дозволение", "лобзание", "око", "сластолюбивый", "сыск", "тлен", "цирюльник"... Ми спостерігали такі випадки, коли, незважаючи на те, що за кількістю архаїзми Лозинського переважають, Пастернак вживав архаїзм там, де в Лозинського - нейтральне або навіть розмовне слово. Напр., "внешнее благочестие" (Б.П.) - "постный вид" (М.Л.) ("pious action"); "тлен" (Б.П.) - "не вечен" (М.Л.) ("is not for aye"); "статья о сысках..." (Б.П.) - "уголовный закон" (М.Л.) ("crowner's quest law").

Поряд із застарілою в СРЯ Ожегова виділяється стара лексика, яка, природно, переважає в перекладі Лозинського: 24 слова з ЧВ 41 проти 8 слів з ЧВ 8 у перекладі Пастернака. Стара лексика також в основному зрозумілa і вживана: "глава", "господь", "дева", "древо", "здравие", "ложе"... Але в перекладі Лозинського зустрічаються невживані слова: "вотще" (даремно, марно), "сиречь" (або, іншими словами).

Розглянемо два рядки оригіналу:

"Anon, he finds him

Striking too short at Greeks".

Всі слова тут стилістично нейтральні, крім архаїзму "anon". Лозинський перекладає "anon" нейтральним "вот", але компенсує втрату стилістичного відтінку вживанням старого слова "вотще" та архаїзму "разящий":

"Вот его находит он

Вотще разящим греков... "

Порівняймо з пастернаківським:

"Пирр его находит

Насилу приподнявши меч. "

Ми реєстрували також слова в застарілих формах. У Лозинського їх 16 з ЧВ 19. Напр., іменник "волос" має множину "волоса". Зустрічається вставлення голосного між двома приголосними: сопутница" (замість "спутница"), "Зевес" (Зевс). В інших випадках має місце випадання голосного: "раздрать", "сбирать", "умысл". У перекладі Пастернака 10 слів з ЧВ 11 мають застарілі форми. Так, множина іменника "гроб" - "гроба", родовий відмінок прикметника "праведный" - (мужа праведна). Дієслова "отнести", "плести", "привести" мають форму "отнесть", "плесть", "привесть".

Книжну лексику оригіналу представлено 23 словами з ЧВ 43 (за OED), або 83 словами з ЧВ 117 (за БАРСом). Поступаючись перед оригіналом у передачі застарілої лексики, перекладачі вжили більшу кількість книжних слів. У перекладі Лозинського їх 130 з ЧВ 254: "благоухание", "вольнодумство", "добродетель", "изобличать",

"квинтэссенция", "обесславить", "осквернить". У перекладі Пастернака до книжних належить низка слів. Вони зустрічаються 139 разів: "бесценный", "возложить", "искуситель", "мироздание", "прозрение", "трактат".

Разом із книжною та застарілою лексикою для створення атмосфери піднесеності і трагедійності слугує лексика висока. В Лозинського цю лексику представляють 105 слів з ЧВ 261: "благословенный", "былой", "вещий", "жаждать", "воинство", "завет", "злодеяние", "кончина", "отчизна", "скорбь". У Пастернака високу лексику характеризують цифри 91 і 150: "владычество", "возмездие", "карать", "обет", "поприще", "собрат", "чело". У шекспірівському "Гамлеті" 123 слова з ЧВ 229 належать до піднесеної лексики. Таким чином, у передачі книжно-високих слів Пастернак також поступається перед Лозинським, проте він не ігнорує їх. А переважанням книжної лексики свого перекладу над оригіналом і наближенням до кількості шекспірівської високої лексики певною мірою компенсує нечисленність архаїзмів. Про це говорять одержані нами цифри. Вони ж підтверджують думку дослідників про переважання у перекладі Пастернака розмовно-просторічної лексики (470 слів з ЧВ 771) над літературно-книжною (309 слів з ЧВ 489). Це відповідає розв'язанню Пастернаком проблеми дистанції часу. На відміну від Лозинського, який вводить читача в атмосферу старовини, Пастернак нехтує дистанцією часу та, виходячи з того, що у XVII ст. шекспірівська мова звучала дуже сучасно, переклав "Гамлета" сучасною російською мовою. На думку Морозова, Пастернак "глибоко й вірно розв'язав проблему мови Шекспіра, будуючи свій переклад з матеріалу повсякденної розмовної мови" [9, с.380].

Переважання розмовно-просторічної лексики над літературно-книжною в перекладі Пастернака свідчить не про звуження словникового діапозону Шекспіра (тим більше, що літературно-книжні слова подані досить повно), а про прагнення наблизити "Гамлета" до нашого сучасника. Саме такий переклад дозволяє вірити скоріше, ніж сам оригінал, що Шекспір "широко розчинив двері перед живою мовою своєї доби" [10, с.173]. Адже в оригіналі розмовне забарвлення мають за даними БАРСа 45 слів (ЧВ 85), діалектне - 24 (ЧВ 26) і два слова "scholar" (вчений, грамотій) і "what" (в значенні "котрий") вживаються як просторічні. За даними OED ми одержали, відповідно, наступні цифри: 10 (24), 6 (7), 5 (7). Така мала кількість розмовно-просторічної лексики оригіналу свідчить про те, що з часів Шекспіра англійська мова дуже змінилась, і тому мова трагедії зараз здається складною і застарілою.

Хоча Лозинський повніше, ніж Пастернак, передає цю мову, він

досить часто вживає слова розмовного регістру: 314 лексичних одиниць з ЧВ 619. І, як не парадоксально, ця лексика значно перевищує застарілу й стару (207 слів з ЧВ 619). Наприклад: "барыш", "бездельник", "болячка", "глупить", "гуляка", "пичкать", "поджилки", "прыть", "скарб", "стужа", "чушь", "шустрый" (розмовні слова); "башка", "дурень", "хворь", "шелопай" (просторіччя).

В перекладах майже рівна кількість розмовно-просторічних слів, що мають емоційно-експресивні відтінки: "лайливе", "брутальне", "вульгарне", "іронічне", "презирливе", "зневажливе" та інші. Колись Пастернаку дорікали за "широке використовування вульгаризмів" [14, с.94]. Грунтуючись на даних СРЯ Ожегова, ми не знайшли у перекладі Пастернака жодного вульгаризму, хоча іноді зустрічаються лайливі слова ("каналья", "скотина" і т.п.). Єдине слово з позначкою "розмовне, вульгарне" (бордель) виявлено в перекладі Лозинського:

"Я видел он входил в веселый дом,
Сиречь в бордель".
(I saw him enter such a house of sale,
Videlicet, a brothel or so forth.)

Перекладач врівноважує звучання вживанням старого слова (сиречь) і вульгаризму (бордель).

У Пастернака ці рядки передані нейтральною лексикою:

"Я свидетель,
Как ходит он в один торговый дом,
Точней сказать, публичный."

На наш погляд, переклад Лозинського точніший, бо передано контраст від латинського "videlicet" з "brothel".

Емоційно-експресивне забарвлення звичайно супроводжує розмовну й високу лексику. Але зустрічаються слова, що мають тільки емоційно-експресивний відтінок. У перекладі Лозинського їх 22 з ЧВ 133: "сосудец", "строчка", "щечка" (відтінок зменшення), "храмина" (збільшення), "цветик" (зменшено-пестливий). У Пастернака таких слів 39 з ЧВ 170: "голубок", "дружок" (пестливий відтінок), "кляча" (зневажливий), "сброд" (презирливий), "волосок", "вещица", "деревцо" (відтінок зменшення).

Відповідно до словників, які служать базою нашого дослідження, було фіксовано слова з кількома стилістичними відтінками. Так, у Лозинського 83 таких слова вживаються 138 разів: "досточтимый", "темница" (з позначкою "високе, застаріле"); "соизволение" ("офіційне, застаріле"); "стезя" ("старе й високе"); "теля" ("розмовне, застаріле"); "царедворец" ("книжне, застаріле"). У Пастернака 56 слів з ЧВ 99 мають також декілька стилістичних

відтінків: "веление" - з позначкою "старе, високе"; "властитель", "заточить", "чертог" - "високе й застаріле"; "ей-богу" - "розмовне, застаріле"; "синклит" - "книжне, іронічне". Хоча стилістичне забарвлення окремих слів не завжди відповідає оригіналові, в цілому перекладачі напрочуд точно передали стилістичні характеристики трагедії, ідучи шляхом компенсації втрат і замін, про що переконливо свідчать дані таблиці.

Одержані в результаті кількісних підрахунків цифри показують, що перекладачі вірно й майстерно відтворили загальну стилістичну забарвленість оригіналу. Однак, виходячи з різного вирішення перекладачами проблеми дистанції часу щодо мови шекспірівського "Гамлета", ми дійшли таких висновків: 1. У перекладі Лозинського літературно-книжна лексика переважає над розмовно-просторічною, підтверджуючи існуючу думку дослідників. Проте, переклад не є надмірно архаїзованим, бо число розмовно-просторічних слів більше, ніж застарілих, а крім того архаїзми Лозинського за рідким винятком зрозумілі та функціональні. 2. У перекладі Пастернака переважає розмовно-просторічна лексика. При цьому літературно-книжні слова представлено досить повно. Враховуючи думку вчених про розмовність шекспірівської мови в його епоху, твердження про збіднення оригіналу [7, с.100] неправомірне. 3. Докладний кількісний аналіз словників, проведений на мікростилістичному рівні, є основою, завдяки якій можна об'єктивно виявити наскільки повно реалізована в перекладах макросемантика оригіналу.

ТАБЛИЦЯ

Стилістичне забарвлення слова	В.Шекспір	М.Лозинський	Б.Пастернак
	Кількість ЧВ / слів	Кількість ЧВ / слів	Кількість ЧВ / слів
Застарілі	300 / 464	183 / 436	120 / 190
Високі	123 / 229	105 / 261	91 / 150
Книжні	83 / 117	130 / 254	88 / 139
Старі (рідкісні)	60 / 65	24 / 41	8 / 8
Церковні (релігійні)	18 / 37	5 / 7	2 / 2
Розмовні	69 / 111	263 / 556	400 / 672
Просторічні	2 / 2	51 / 63	70 / 99
Спеціальні	88 / 108	5 / 6	2 / 2
Офіційні	- / -	10 / 14	17 / 24
Обласні	- / -	- / -	1 / 1
Декілька стилістичних відтінків	52 / 117	83 / 138	56 / 99
Контекстуальні стилістичні відтінки	15 / 16	10 / 12	11 / 11
Емоційно-експресивне забарвлення	52 / 168	22 / 133	39 / 170
СУМА	860 / 1409	817 / 1791	864 / 1395

1. Ажнюк М.Г. Мовно-стилістичні особливості шекспірівського "Гамлета" і питання перекладу. Ужгород, 1974.

2. Ахматова А. Слово о Лозинском // Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов в переводе Лозинского. М., 1974.

3. Большой англо-русский словарь в двух томах под редакцией И.Р.Гальперина. М., 1979.

4. Берков В.П. Вопросы двуязычной лексикографии (словник). Л., 1973.

5. Волков А.Р. Художественный перевод как вид межнациональных культурных взаимоотношений. Черновцы, 1983.

6. Гитович А. Мысли и заметки об искусстве поэтического перевода // Мастерство перевода 1969. М., 1970.

7. Коптілов В.В. Теорія і практика перекладу. К., 1982.

8. Левик Г. Нужны ли новые переводы Шекспира? // Мастерство перевода 1969. М., 1970.

9. Морозов М.М. Шекспир в переводе Пастернака // Избранное. М., 1979.

10. Морозов М.М. Язык и стиль Шекспира // Избранное. М., 1979.

11. Морозов М.М. Новый перевод "Гамлета" // Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Перевод А.Радловой. М.; Л., 1937.
12. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1984
13. Озеров Л.А. Заметки Пастернака о Шекспире // Мастерство перевода 1966. М., 1968.
14. Печать о "Гамлете" в переводе Б.Пастернака // Литература в школе, 1940, N 6.
15. Словарь современного русского литературного языка в 17-ти томах. М., 1950-1965.
16. Федоров А.В. Из воспоминаний о М.Лозинском - человеке и мастере // Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов в переводе М.Лозинского. М., 1974.
17. Шмелев Д.Н. Русский язык в его функциональных разновидностях. М., 1977.
18. Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Перевод с английского Б.Пастернака. М., 1980.
19. Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце датском. Перевод М.Лозинского. М.; Л., 1937.
20. Shakespeare W. Hamlet prince of Denmark. Полный текст трагедии со словарем и комментариями М.М.Морозова М., 1939.
21. The Compact Edition of the Oxford English Dictionary. Complete Text Reproduced Micrographically. Oxford University Press, 1971.

Стаття надійшла до редколегії 4.06.94.

SUMMARY

The vocabularies of W.Shakespeare's tragedy "Hamlet prince of Denmark" and its Russian translations created by N.Losinsky and B.Pasternak.have been compiled. Quantitative processing of the functional-stylistic and emotional-expressive characteristics of the vocabularies has been carried out. The obtained figures confirm the investigators' opinion that literary-bookish lexical units predominate in M.Losinsky's translation and colloquial and low colloquial ones - in that of B.Pasternak. At the same time the figures refute the view of the excessive archaization in M.Losinsky's translation and B.Pasternak's impoverishment of the original.

©Н.А.Куконіна, 1997

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

О.П. РИХЛО
Чернівецький університет

ОСВОЄННЯ ПОЕМИ ЕДГАРА АЛЛАНА ПО "THE RAVEN" В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Постать Едгара Аллана По (1809-1849) упродовж багатьох років привертає до себе увагу українських перекладачів. Зокрема, це стосується поеми "The Raven", яка, як встановлено нами, існує в чотирьох перекладах українською мовою, що само по собі - явище надзвичайно рідкісне - Павла Грабовського, Григорія Кочура, Святослава Гординського й Анатолія Онишка.

Першим перекладачем "Крука" був Павло Грабовський. Його інтерпретація вийшла друком 1897 року в одинадцятому номері львівського журналу "Зоря" [2, с.656]. У статті "Про переклади і переспіви П.Грабовського" Олександр Білецький зазначає, що у віршовій спадщині П.Грабовського перекладам належить досить значне місце. О.І.Кисельов включив у підготовлений ним том понад 270 поезій у перекладах Грабовського. Надзвичайно цікавим нам видається заключне речення цієї статті: "Видаючи зараз свої переклади, Грабовський, певно, не включив би до їх числа ... Едгара По..." [1, с.585]. Важко однозначно встановити, чим умотивована така позиція О.Білецького. Однією з причин можна було б назвати негативне ставлення радянської літературознавчої науки до письменників-романтиків, особливо іноземних (стаття включена в збірку 1965 р.) як до художників, мовляв, реакційних. Інша ж причина, напевно, полягає у художньо-естетичній вартості самих перекладів.

Поема "Крук" була високо оцінена самим перекладачем, котрий писав, що "Крук"... вважається одним з найхудожніших творів Едгара По; як звичайно в писаннях Едгарових, правдива дійсність в сій поемі так переплутана з хворобливими марами, що трудно навіть визначити, де кінчиться одно, а починається друге" [2, с.657]. Переклад П.Грабовського пізніше увійшов до збірки "Доля", що побачила світ у Львові 1897 року. Збереглась передмова автора до цієї збірки. Ось що говорить Грабовський: "Деякі твори привабили мене або формою художньою, або згодою думок з моїми власними; в інших я сам вишукував придатного виразу для своїх гадок та почувань... У деяких поетів я брав тільки мотив, переймався настроєм, а переспівував цілком по своєму. Нехай читачі вибачають, коли часом моя українська бандура грала на далекій чужині не по рідному, бреніла непевним

відгуком півночі" [2, с.459]. Написано це було в Якутську того ж таки 1897 року. Грабовський і сам зізнається у примітці до збірки "Доля", що "хоча ми зробили два переклади цієї поеми, двома різними мірами, та все ж не змогли, на превеликий жаль, задержати міри, якою написаний першотвір, бо кожний рядок, як побачить читач, треба закінчити словами "нічого" або "ніколи", повторювати однакові звороти; взагалі ця річ дуже трудна для перекладання, принаймні - нам вона такою здається" [2, с.657]. Можливо, саме цим визначається така негативна оцінка О.Білецького.

Перше, що помічає читач, порівнюючи інтепретацію з першотвором, - невідповідність побудови строфи в українській версії авторській. Шестирядкову хореїчну строфу оригіналу перекладач трансформує в 11-рядкову, тобто фактично розбиває кожен рядок першотвору, за винятком останнього, на два у місці цезури. Цією будовою зумовлена і відмінність у римуванні. В той час як у По внутрішня рима присутня лише в окремих рядках, Грабовський заримовує всі рядки, і до того ж не враховує, що в оригіналі два рядки залишаються холостими. Ще одна суттєва відмінність полягає в тому, що в американського романтика монорима чоловіча, а в українській інтерпретації, як результат незбереження усічення кінцевої стопи кожної строфи, рими в основному жіночі. Тому, звичайно, втрачається відчуття завершеності. Ці вищезгадані особливості можна побачити на прикладі, скажімо, 1-ї строфи:

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,
Over many quaint and curious volume of forgotten lore -
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping.
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
"'T is some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door -
Only this and nothing more."
[13, с.1403]

Вкінець замучений журбою,
Раз північною добою
Я схилився, задрімав
Над одним старинним твором,
Над забутим мислі взором,
Що велику славу мав.
Коли чую: стук роздався,
Стук роздався з двору мого...
Подорожний заблукався
Та прибився до двору мого,
Подорожний - більш нічого.

Подібну побудову строфи мали, до речі, і перші російські переклади Е.По [див.7]. Відомо, що значну частину своїх перекладів Грабовський зробив через посередництво російської мови. Отож можна допустити, що строфічна структура його перекладу була підказана йому російськими версіями, скажімо, хоча б перекладом Д.Мережковського, що був надрукований п'ятьма роками раніше (1892) і який Грабовський гіпотетично міг знати.

На жаль, Грабовський знехтував також і більшою частиною епіфор, адже вони введені автором поеми в кожну строфу і несуть важливе емоційне навантаження. В перекладі ж нараховується лише п'ять (із 18-ти) випадків епіфори. Таке недотримання авторського стилю, звичайно, негативно впливає на читацьке сприйняття, бо порушує його цілісність.

Грабовський практично не робить спроб якимось чином відтворити фонетичні особливості поеми По. Це, передусім, численні алітерації та звукові повтори. Наведемо декілька з них для прикладу: "weak and weary", "nodded nearly napping", "rare and radiant", "filled me with fantastic terrors never felt before", "doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before" і т.д. Вдалим з цієї точки зору можна назвати такий рядок 4-ї строфи перекладу: "тихий гук донісся глухо". Є ще декілька поодиноких випадків вдалого наслідування фонетичного стилю По, але вони радше випадкові, аніж системні. Та й сам рефрен "Nevermore" звучить у Грабовського з фонетичної точки зору далеко не адекватно - "Ніколи". Українська інтерпретація рясніє також невідповідностями на лексичному рівні. В перекладі зустрічаються архаїзми: старинний, нігде, дивниця, страдник, безщасний, пророчник та ін.; слов'янізми: мисль, мир (у значенні "світ"), враг, туча, ум, лжа та ін.; і навіть варваризми: масаковий. Хоча велика частина цих слів і належала на час виконання перекладу до нормативної або, принаймні, вживаної лексики, однак в оригіналі лексичний склад "Крука" По не такий строкатий.

Однією з характерних рис даного перекладу є його декоративність. В багатьох випадках Грабовський вводить власні епітети, метафори, додає від себе окремі образи. А відчуття страху та надприродності, котрими насичена поема, перекладач часто замінює тугою, що, зрештою, призводить до відчутного спотворення змісту та образності.

Та все ж найнедосконалішою можна назвати останню строфу перекладу, де образ Крука повинен набути додаткового, прихованого алегоричного змісту. Український перекладач навіть не вважає за потрібне бодай згадати тут зловісного птаха. А це веде читача у хибному напрямку, ускладнює розуміння поеми і порушує ефект

цілісності, на якому саме й наголошував Едгар По у своїй статті "Філософія творчості".

Однак не забуваймо, що Грабовський створював свій переклад на чужині, в сибірському засланні, і, ймовірно, користувався не оригіналом, а наявними вже в той час російськими перекладами. Слід також зауважити, що засади та норми перекладу в тодішній українській літературі ще не були достатньо розробленими й усталеними. Тому, мабуть, інтерпретація цього перекладача балансує на межі перекладу і переспіву. І все-таки вона важлива з точки зору становлення та розвитку перекладацької традиції в українській літературі.

На початку 60-х років у мюнхенському журналі "Сучасність", який виходив українською мовою, з'явився ще один переклад поеми "Крук", що належав перу відомого поета української діаспори Святослава Гординського [10, с.37-40]. "Серед найкращих інтерпретаторів зарубіжної поезії - від Панька Куліша до Миколи Лукаша - стоїть Святослав Гординський з антологією "Поети Заходу" (1961) і перекладом творів Франсуа Війона (1973), що на свій час був найповнішим перекладом цього поета в усіх слов'янських літературах" - так пише про С.Гординського у передмові до його книги "І переливи барв, і динамічність ліній" Володимир Лучук [5, с.22-23].

Святослав Ярославович Гординський - український поет, перекладач, художник і мистецтвознавець - народився 1906 року у місті Коломиї. Серед його перекладів та переспівів зустрічаємо також "Слово про Ігорів похід" (1936), вірші Горація, Овідія, В.Гюго, Ш.Бодлера, А.Аполлінера, Е.Верхарна, Дж.Байрона, Е.По, Й.-В.Гьоте, Ф.Шіллера, Р.М.Рільке, Ю.Словацького та ін.

З 1944 С.Гординський жив у Мюнхені, а з 1949 - у США. Його "Крук" був уже написаний за кордоном. На відміну від попередньої інтерпретації - перекладу Грабовського - Гординський набагато строгіше дотримується авторської структури поеми. Він зберігає і кількість строф та рядків, і розмір, і ритм. Основною відмінністю в побудові двох перекладів є графічне вирішення. Структура, обрана Гординським, така сама, як і у По - 5 рядків восьмистопного хорею і шостий рядок чотиристопний. До честі цього перекладача варто сказати, що у його версії відсутні порушення ритму, але зустрічаються випадки, коли потрібний ритм зберігається за рахунок неправильного наголосу. Це такі порушення як "подушка", "дива", "опівнічний". Втім, не забуваймо, що Святослав Гординський народився в Коломиї, де жив досить тривалий час та ще й вчився у Львові, тому вищезгадані слова саме з таким наголосом швидше за все були для нього буденним явищем. Не дивно, що в перекладі зустрічається багато діалектизмів:

заки, гостина, кракати, лямпа, пустар, шуркотіти. Не вільний переклад і від архаїзмів: толкувати, мислі, огняний і т.д. Гординський так само, як і попередній перекладач , не зміг утриматись від вживання варваризму на означення кольору - "гебановий".

Гординський залишає критикам набагато менше роботи, аніж Грабовський. Цей переклад, на відміну від попереднього, не рясніє суперечностями, неточностями та невідповідностями, але й він не ідеальний. Типовим семантико-стилістичним недоліком Гординського є зміщення акцентів на "біду", "лихо" в тих місцях, де воно абсолютно зайве. В останній строфі, наприклад, Крук сидить, "мов чекаючи біди", хоча По не вказує ні на яку "біду". Атмосфера у нього нагнітається іншими засобами, які, до речі, теж присутні у Гординського. Це не поодинокий випадок; такі відхилення починають складати певну систему і порушувати стиль. Ось і в 11-й строфі перекладач нав'язує читачам "біду":

"Doubtless, said I, "what it utters is its only stock and store..."

"Певно, я сказав, "слова ці не з добра, але з біди..."

Часом такі заміщення завадять перекладачеві відтворювати важливі деталі змісту. Скажімо, в цьому випадку Гординський не вказує на те, що герой здогадується: це, мабуть, єдине слово, яке може вимовити Крук.

Але в цілому версія українського митця звучить цілком переконливо, тим більше, що С.Гординський, поет української діаспори, також створював свій переклад поза межами України, хоча він, на відміну від Грабовського, користувався оригіналом, оскільки володів англійською мовою. Тому дана інтерпретація набагато досконаліша. В ній автор витримав і загальну структуру, і систему римування, і ритмічну схему, відчувається майстерність і професійність перекладача. Основна суть, образи і змістовні деталі передані з великою точністю. Даний переклад добре відображає настрої та інтонації, втілені в оригіналі.

Лише 1949 року Григорій Кочур наважився дати нову перекладацьку версію тієї ж таки поеми "Крук", але через несприятливі обставини цей переклад пролежав багато років "у шухляді" і вперше був опублікований, наскільки нам вдалося встановити, лише в збірці вибраних перекладів Г.Кочура "Відлуння", яка з'явилася в 1965 році [3, с.36-39]. "Самим своїм існуванням, конгеніальними перекладами з двадцяти п'яти давніх і сучасних мов, здійсненими з оригіналів (аналогів в історії нашої літератури, за винятком Лукаша, можна шукати хіба за доби Агатангела Кримського); енциклопедичними знаннями в царині літературознавства й мистецтвознавства; блискучими критичними розвідками й

дослідженнями; приголомшливими за силою віршами з "Інтинського зошита", Григорій Порфирович [Кочур] був і лишається для чималої когорти виплеканих під крилом Системи "письменників" та "літературознавців" безжальним нагадуванням про те, що їхня власна діяльність не має жодного дотикання ані до красного письменства, ані до науки про нього" [12, с.2]. Так оцінює літературну діяльність Григорія Кочура Максим Стріха, і небезпідставно. Фігура Кочура чи не найяскравіша на небосхилі української перекладної поезії.

Однак і у такого титана-перекладача не всі твори - шедеври Є і менш вдалі. До таких, напевно, можна віднести і "Крука". Кочур пише в своєму листі: "Вірш цей я переклав не з любові, а з розрахунку. Він мені видається все ж таки надміру математичним, розміреним та розміченим, похмура атмосфера - вміло зорганізованою. Звичайно, поезія - словесна штука і має бути штучною, але тут цього занадто.. Переклав з міркувань престижу - чому б українській літературі, поруч із застарілим перекладом Грабовського, не мати перекладу сучаснішого! Я тоді не знав про переклад Св.Гординського (та його, здається, тоді й не існувало - було ж це в 1949 році). Загалом, я невдоволений" [8, с.14].

І справді, з технічної точки зору переклад поеми практично бездоганний. Г.Кочур ні на крок не відступає від авторської структури: збережена кількість строф, розмір, усічення, система римування (включаючи внутрішні рими), усі епіфори. Він "може відшукати майже неможливий еквівалент зловісному крикові Крука "Nevermore" - "Не вернуть" [8, с.14]. Зазначимо, що наснажений важливим семантичним, символічним та звуковим смислом рефрен "Nevermore" ставав проблемою практично для всіх перекладачів, і від того, як вона вирішувалась, залежав нерідко успіх перекладу в цілому [див. 11, с.171-177]. Однак, незважаючи на ці знахідки, перекладу Кочура бракує чогось невловимого, і хоча твердження Марини Новикової видається нам певною мірою перебільшенням, в ньому все-таки є велика доля істини: "Крук" показує, що може й чого не може професійно бездоганний перекладач, маючи справу з автором, якому він не вірить. Може виплести такий самий витончений візерунок рим, заколисати вірш такими ж повторами й паралелізмами... Не може - найголовнішого: повірити самому й переконати читача в серйозності того, що відбувається. Така симуляція трагізму в першотворі викликає в Кочура не менш тонку симуляцію співпереживання, а відтак і симуляцію стилю... Коли перекладач не вірить авторові, він підміняє одухотворений авторський стиль - стилем механічним" [8, с.14-15]. Та навіть якщо даний переклад не є вершиною майстерності Кочура, він не позбавлений дуже цікавих знахідок і вирішень проблемних місць.

Як не дивно, але інтерпретація Кочура, яка заслуговує на особливу увагу як взірець технічної бездоганності корифея українського перекладознавства, також виникла не в Україні. Перекладач створив свою версію поеми Е.По в сталінських таборах, і саме тому вона побачила світ як третій за числом переклад, хоча й написана за дванадцять років до оприлюднення перекладу С.Гординського.

Названі вище переклади поеми "Крук" можна вважати етапними в освоєнні поетичної творчості американського романтика. А в 1972 році в журналі "Жовтень" було опубліковано новий - цього разу четвертий - переклад поеми "The Raven" під назвою "Ворон" Анатолія Онишка [9, с.19-20]. Вступне слово до нього написав Кочур: "Наскільки мені відомо, це четверта спроба відтворити українською мовою цю річ. Мені, що й сам робив колись таку спробу, більш ніж будь-кому, відомо, які труднощі виникають у перекладача цієї поезії. Тим приємніше, що Онишкові пощастило дати цікаву інтерпретацію, не позбавлену яскравості, поетичності й винахідливості" [4, с.17].

Але найголовніше - Онишкові вдалося зробити те, що не вдавалося ні Грабовському, ні Гординському, ні навіть Кочуру. Він зумів повною мірою (іноді навіть надмірно) передати фоніку першотвору. У прагненні якнайкраще відтворити фонетичні особливості поеми "The Raven" перекладач перевершує місцями самого Едгара По. Це дуже суттєвий крок вперед у порівнянні з попередніми перекладачами і велике досягнення Онишка та його "Ворона", який дуже багато виграв, навіть якщо на інших рівнях він не настільки близький до першотвору. І все ж надмірне фонетичне наслідування першотвору наклало відбиток на переклад. Намагаючись дотримуватись обраної позиції, Онишко змушений був підбирати відповідним чином оформлені (з точки зору фоніки) слова, які не завжди точно передають зміст оригіналу, з'являється щось на зразок звукової декоративності. Вона не викликає реакції в окремо взятому випадку, але, оскільки зустрічається майже в усіх строфах вірша, то часом виникає відчуття надмірного зловживання звукописом. Тому, як підкреслює Г.Кочур, "вряди-годи варто було б ледве помітними стилістичними повторами перебороти солодкість, що часом у перекладі більша, ніж на це уповноважує оригінал. Але ці вади, властиві початковій стадії праці, - то явище тимчасове" [4, с.17].

Проте навіть безвідносно до того, наскільки вдалими - чи невдалими - є вже існуючі українські переклади геніальної поеми, "ця обставина не може (і не повинна) ні сьогодні, ні в майбутньому визначати собою доцільності нових перекладацьких спроб, які неодмінно з'являтимуться в українській літературі з приходом туди

нових поколінь перекладачів, як, зрештою, і оригінальних поетів, котрі обирають собі поему По об'єктом для наслідувань чи навіть для пародій (наприклад, один з представників авангардової групи "БУ-БА-БУ" Олександр Ірванець). Хотілося б завершити цю невеличку розвідку віршем Євгена Маланюка з циклу "Нью-Йоркські стенограми" (зб. "Проща", 1954), який так само є переконливим свідченням того, що поема По давно стала в українській літературі не тільки об'єктом перекладацького інтересу, але й рецептивним чинником літературного процесу:

... Коли спадає смерк,
Запалюють вогні, -
В старих провулках Брукліна брудного
З-за рогу
Раптом:
- Постать у крилатці,
Крават, як ворон, вп'явсь в охрипле горло,
Налляті алкоголем тьмаві очі,
Скуйовджене волосся ---
То - безумний
Едгар
Вихаркує мені зітлілим перегаром
Одне - єдине слово:
"Nevermore" [8, с.487].

1. Білецький О.І. Про переклади і переспіви П.Грабовського // Зібрання праць у п'яти томах. - К.: Наукова думка, 1965. - Т. II. - С.579-585.

2. Грабовський П. Зібрання творів у трьох томах. - К.: Вид-во АН УРСР, 1959. - Т. 1, 687 с.

3. Кочур Г. Відлуння. Вибрані переклади. - К.:Дніпро, 1969.

4. Кочур Г. Дебют перекладача // Жовтень, 1972. - N 3. - С.17.

5. Лучук В. Святослав Гординський повертається додому // Святослав Гординський. І переливи барв, і динамічність ліній... - Львів: Каменяр, 1990. - С.17-23.

6. Маланюк Є. Поезії. - Львів: УПІ ім.Івана Федорова; "Фенікс-ЛТД", 1992. - 686 с.

7. Нестерова Е.К. Русские переводы стихотворения Э.А.По "Ворон" // тетради переводчика / Под редакцией Л.С.Бархударова. - М.: Междунар. отношения, 1976. - С.22-37.

8. Новикова М. Перекладацький світ Григорія Кочура // Григорій Кочур. Друге відлуння: Переклади. - К.: Дніпро, 1991. - С.5-22.

9. По Е.А. Ворон / Пер. з англ. А.Онишка // Жовтень, 19727 - N 3. - С.19-20.

10. По Е.А. Крук / Пер. з англ. С.Гординського // Сучасність (Мюнхен). - 1961. - N 8. - С.37-40.

11. Рихло О.П. Варіативність перекладів рефрену "Nevermore" з поеми Е.А.По "The Raven" //Науковий вісник Чернівецького університету. Германська філологія: Збірник наук. праць. - Чернівці: ЧДУ, 1997. - С.171-177.

12. Стріха М. Майстер: Григорію Кочуру - 85 // Літературна Україна, N 46 (4559). - 18.11.93. - С.2.

13. Poe Edgar Allan / The Raven // The Heath Anthology of American Literature. - Lexington, Massachusetts Toronto: D.C. Heath and Company, 1990. - P.1403-1406.

Стаття надійшла до редколегії 3.07.97

SUMMARY

The article presents comparative analysis of the poem "The Raven" by E.A.Poe and its four translations into Ukrainian made by P.Grabovsky, G.Kochur, S.Gordynsky and A.Onyshko. We traced the history of reception of the famous composition in Ukraine. The emphasis is laid upon lexico-stylistic features of the original and the interpretations. Every translation is revealed through the peculiarities of its phonetic, lexical, syntactic and structural characteristics, as well as stylistic individuality in general.

© О.П.Рихло, 1997

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

ПОЕТИКА

Л.П.ВОЛКОВА
Черновицкий университет

ЕЩЕ РАЗ О КОМПОЗИЦИИ КОМЕДИЙ Н.В.ГОГОЛЯ

Целостность, системность драматургии Гоголя особо четко проявляется на сюжетно-композиционных срезах. Сам Гоголь писал в статьях и "Театральном разъезде после представления новой комедии": "Идея, мысль", которая "правит пиесою" [6, т.5, с.143], порождает и "план, вполне определительный и ясный" [6, т.8, с.441]. Все зрелые комедии Гоголя писались с учетом этого принципа. Лаконизм, особая форма организации комедийного материала в свое время вызвали восторженный отклик В.И.Немировича-Данченко о том, что завязка "Ревизора" удивительным образом сосредоточена в одной первой фразе [10, с.19]. Более того, одной из причин отказа от завершения "Владимира 3-ей степени" (наряду с цензурными трудностями) было то, что обширность замысла, который должен был охватить все язвы общественной жизни, лишала комедию структурной целостности. Как отмечалось в гоголиане, распадение "Владимира 3-ей степени" на четыре независимые сцены было обусловлено многоаспектностью и вытекавшей отсюда рыхлостью сюжета [5, с.101] Поняв это, Гоголь впоследствии придавал особое значение системной слитности произведения: "Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собой, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре, и которое в силах сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, чем найлюбимейшая ... опера" [6. т.8, с.270].

В "Театральном разъезде..." Гоголь выдвигает принципиально новое для своего времени положение: "Комедия должна вязаться ... в один большой, общий узел... течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело" [6, т.5 с.142]. Драматург изображает окружающую жизнь; и подобно тому как в реальной действительности определенный круг людей оказывается вовлеченным в какое-то событие, так и на сцене: все оказываются активными участниками событий, действующими лицами. Те, которые ближе стоят к этому событию, вернее, те, которых оно сильнее затронет, будут "преобладать" [6, т.5, с.143]. Но при этом

необходимо поставить всех действующих лиц в такие условия, когда событие коснулось бы всех, вызвало бы у них волнение. Подобную завязку Гоголь называет общей, которая должна сменить частную. Именно такое обстоятельство, по мысли Гоголя, делает комедию "всеобщей", что является синонимом общественной комедии, т.е. комедией, затрагивающей насущные интересы "животрепещущего народонаселения", а не мелкие частные вопросы.

Под частной Гоголь понимал прежде всего традиционную любовную завязку, на которой обязательно строились мелодрамы и водевили. На передний план выпячивались герои-любовники, остальные персонажи группировались вокруг них по степени убывания причастности к сценической любовной интриге.

Осуществляя требования "согласованного согласия всех частей" и "общей завязки", Гоголь, начиная с "Женитьбы", строит сюжет вокруг единого стержня, собирает всех действующих лиц в ситуации, которая их всех "охватывает", будучи драматическим узлом пьесы в целом. Сюжетным стержнем "Женитьбы" явилось сватовство, однако в пьесе, собственно, нет любовной интриги. Удачно найденный сюжет организовал значительный жизненный и социально заостренный материал. Здесь приложимо наблюдение А.Н.Толстого: "Нужно найти сюжет. Удачно найденный сюжет организует иногда мгновенно, буквально в несколько секунд, будто капля какого-то едкого реактива, - все хаотическое нагромождение мыслей и наблюдений и знаний" [15]. Марьяжные замыслы свели воедино и всех женихов, и Кочкарева, и сваху, и невесту с теткой. Каждый из них вносит свою лепту в развитие сюжета. На практике осуществлено положение, высказанное в "Театральном разъезде...": в хорошо завязанной пьесе всякий - герой. Но над всеми "преобладают" одно или два лица, "их можно только назвать главными" [6, т.5, с.143]. В "Женитьбе" "преобладают" два героя. Применяя терминологию Станиславского, главным героем, ведущим "внешнее действие", следует считать Кочкарева; главным героем, ведущим "внутреннее действие" - Подколесина. Кочкарев - воплощение активного начала. Подколесин же не способен к активному действию. Когда он на сцене, действие топчется на месте. Но пассивность Подколесина активна.

Сквозная задача Кочкарева - женить Подколесина. Сквозное действие - любыми средствами добиться осуществления поставленной задачи. Сквозное действие и сквозная задача распадаются на ряд конкретных действий и задач: прогнать профессиональную сваху, повезти Подколесина посмотреть на невесту, возвращать постоянно убегающего Подколесина и т. д. (Это действия и явления: I д., явл. 10,11,18,19, II д., явл. 1,5,6,8,9 13).

Сквозная задача Подколесина - жениться. Белинский писал: "Ему страх как хочется жениться, но приступить к делу он не в силах" [1, т.6, с.547]. Это "приступить к делу он не в силах" определяет сквозное действие Подколесина: сохранить холостой образ жизни, т.е. не жениться! Здесь редкий случай, когда сквозное действие и сквозная задача персонажа противоположны. Отмечу межуровневую взаимозависимость: характер героя обуславливает его сюжетные действия, в свою очередь раскрываясь через них и создавая цепь анекдотических ситуаций. Противоречия в поступках Подколесина - это уступка упорству Кочкарева, ибо внутренне Подколесин не желает свершения своего намерения. Он ищет повод избежать существенного продвижения "дела". Всякий раз останавливаясь на полпути, Подколесин тем самым возвращается к исходной точке - мысли о браке, но только мысли, так как ей не суждено превратиться в реальность (I д., явл. 11,21; II д., явл. 4,16,19,21).

Столь целеустремленное нежелание Подколесина жениться не может не повлиять и на поведение Кочкарева и на ход развития сюжета: коллизии являются следствием то действия Кочкарева, то бездействия (т.е. противодействия, контрдействия) Подколесина. При всей активности Кочкарева развитие сюжета определяется взаимодействием обоих героев: как футбольный мяч действие перебрасывается от одного из этих персонажей к другому.

Конфликт возникает вследствие столкновения напора Кочкарева и нерешительности Подколесина. В этой статье термин "конфликт" используется в том значении, в котором он понимался Б.В.Томашевским [16, с.522-523]. Применяя высказывание А.Н.Толстого о сюжетосложении, сущность конфликта гоголевской комедии можно представить еще и следующим образом: "К данной среде прикладывается сила (Кочкарев. - Л.В.), но возникает противосила (колебания, нерешительность, страх Подколесина пред женитьбой. - Л.В.), и получается неожиданный результат (побег из дома невесты. - Л.В.)" [15].

М.Б.Храпченко считал, что "ведущая роль в развитии действия комедии принадлежит Подколесину, Кочкареву, их поведение предопределяет ход событий" [18, с.277]. Развивая эту продуктивную мысль, необходимо уточнить, кому из двух героев принадлежит активное начало: такое уточнение поможет проанализировать сюжетосложение комедии. Существует и другое мнение - Г.Крыжицкого [8]: действие движет только Кочкарев. С ним согласиться нельзя.

Завязывает действие появление Кочкарева в доме Подколесина, его активное вмешательство в чужое дело: д.I, явл.9. (Первые восемь явлений - экспозиция).

Намерение Подколесина жениться, а также почти трехмесячное хождение к нему свахи и стремление Кочкарева женить друга завязывают драматический узел комедии.

Ожидаемый результат стараний Кочкарева - отвести Подколесина под венец. Это же и ожидаемый результат всего развития действия. Поэтому момент, когда Кочкарев от имени друга предлагает руку невесте, а Подколесин заявляет о своем желании венчаться "сей же час", является кульминацией (д.II, явл.19). В этот напряженный момент действия обоих героев впервые совпадают. Сцена почти убеждает зрителя, что сватание Подколесина завершится свадьбой - невесте сделано предложение, Агафья Тихоновна собирается под венец. Остается один шаг к развязке, где станет ясным состоялось ли венчание.

Дальнейшее развитие сюжета определяется поведением Подколесина, когда он остается один. Раньше Подколесина вел за руку Кочкарев, теперь наступает время действовать самому. И вот все, что так искусно плел сват, - уходы и возвращения Подколесина, разговор с невестой, наконец, предложение - все нарастание действия (оно особенно стремительно в конце II действия) завершается спадом. Поворот в действии порождается психологией героя, четко, по-художнически исследованной автором. Подколесин, перешагнув через свой страх, с пафосом начинает финальный монолог. Здесь - сплошь высокая лексика, риторические восклицания и вопросы: "В самом деле, что я был до сих пор? Понимал ли значение жизни?.. Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем, решительно всем, чтобы у меня в государстве не было ни одного холостого человека. Право, как подумаешь: чрез несколько минут, и уже будешь женат. Вдруг вкусишь блаженство..." [V, с.58]. По мере того, как Подколесина охватывает сомнение, лексику высокую сменяет бытовая. Проявляются просторечные частицы. Вопросительные предложения показывают, как Подколесин убеждает себя избежать женитьбы. Это внутренне движение чувств подготавливает физическое действие - прыжок в окно: "А будто в самом деле нельзя уйти? ... А вот окно открытое; что, если бы в окно?.. Как же без шляпы? А неужто, однако же нельзя без шляпы? а что, если бы попробовать? - а? Попробовать, что ли? [V, с.59]. Здесь очень ощутим переход с характерологического уровня через лексико-фразеологический на сюжетный, а также на уровень режиссерской сценической разработки. Подколесин вышел из-под влияния Кочкарева. Результат его самостоятельности - бегство из дома невесты - развязка комедии (д II, явл.21). Это явление считает развязкой и Крыжицкий [8].

М.Б.Храпченко сцену раздумий Подколесина и его бегства определяет как кульминацию д.II и всей пьесы в целом [18, с.272]. С этим согласиться нельзя: бегство Подколесина приводит к провалу дела. Подколесин не женился, Кочкарев не женил его. Это и есть развязка комедии, развязка и для Подколесина, и для Кочкарева.

Если же предположить, что бегство Подколесина - кульминация, то за ней должна следовать развязка, которая, по всей вероятности, будет содержаться в последнем явлении. Однако явл.25, в котором Кочкареву плюют в лицо, является комической катастрофой героя и постпозицией всей комедии. Здесь мы встречаемся с теми действующими лицами, о которых автор не сказал еще заключительного слова. Из этого явления становится известно, что невеста опозорена, что, даже если Кочкарев вернет Подколесина, то все равно помочь нельзя, так как жених "не в двери выбежал", а "шмыгнул в окно". Наконец, становится очевидным, что тетка побеждает в споре со свахой - никакого благородства у дворян нет, их "дворянства хватает только на пакости да мошенничество" [6, т.5, с. 61].

Композиция "Ревизора" в отличие от композиции "Женитьбы" исследовалась многократно и тщательно [3; 7; 9]. Здесь будет рассмотрено сходство "продуманного плана" пьес, а также отличия, варианты его, обусловленные разницей конкретного идейно-тематического замысла "Женитьбы" и "Ревизора".

Бросается в глаза наличие двух главных героев. В "Ревизоре" завязка охватывает всех действующих лиц, каждое из которых вносит свою лепту в ход "всей машины", даже Бобчинский и Добчинский, по словам автора, "совсем ничтожные" люди, становятся причиной "невероятного происшествия", случившегося с Хлестаковым. Однако над всеми преобладают два основные персонажа: Хлестаков и Городничий. В то же время в соотношении двух главных героев есть различие, вызванное своеобразием тематического и сюжетного срезов. В "Женитьбе" тему предстоящего действия сообщает пассивный Подколесин буквально первыми словами текста пьесы: "Вот, как начнешь этак один на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться" [6, т.5, с.9]. Сюжетное действие начинается с появления Кочкарева - носителя активного начала. В "Ревизоре" наоборот: тему сообщает в реплике, открывающей пьесу, деятельный Городничий: "Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор" [6, т.4, с.11]. Сюжетное действие завязывается с обнаружением пассивного, говорящего и действующего "без всякого соображения" Хлестакова. Его появление дает возможность развить свою бурную деятельность Городничему.

В "Женитьбе" в микромир женихов и невесты врывается Кочкарев и движет все действие. В "Ревизоре" в мир чиновников извне входит пасссивный Хлестаков.

Выход из пьесы пассивного персонажа Подколесина приводит к тому, что в развязке катастрофу терпит неуемный Кочкарев. В "Ревизоре" уезжает Хлестаков, а в результате катастрофа обрушивается на Городничего. Внешне тут "обратная" ситуация, а по сути - тот, кто больше всех суетится, терпит полное поражение.

Сопоставление композиционных структур показывает их аналогичность, что очень четко проявляется в кульминационных моментах. Бегство несостоявшихся женихов - то ли на извозчике, то ли "на самой лучшей тройке" - высшая точка развития действия. Зрителю, знавшему, кто такой Хлестаков, становится очевидным, что его, как и Подколесина, не вернуть и никакой женитьбы не будет.

Сообщение о бегстве Подколесина (д.II, явл.25) и Хлестакова (д.V, явл.8) - однотипные развязки. За ними следуют комические катастрофы не только главных героев, но и других персонажей. Комическая катастрофа в "Женитьбе" сжата. В "Ревизоре" она значительно более развернута и завершается появлением жандарма и последующей немой сцены.

Вернемся, однако, к вопросу о двух героях. Сложность его видна уже в колебаниях Белинского, затруднявшегося определить, кто же является главным героем "Ревизора"? Если в 1840 г. критик считал, что герой комедии не Хлестаков, а Городничий [1, т.3, с.465], то в 1842г. утверждал противоположное [1, т.12, с.108]. Чтобы разобраться в группировке персонажей, в системной взаимосвязи ее с сюжетосложением, введем как рабочие термины оппозицию "литературный герой" и "драматический герой". Драматургия - часть литературы. Одновременно она - важнейший компонент сценического искусства. Поэтому понятие "драматический герой" не накладывается на понятие "литературный герой". Из разных пониманий литературного героя здесь принимается такое, согласно которому это - персонаж, привлекающий особое внимание автора, являющийся весомым для понимания идейного смысла произведения и типизирующий важные жизненные явления. В то же время литературный герой не обязательно должен быть активным, двигать сюжетное действие.

Драматический герой - понятие чрезвычайно важное для теории театра. Это - "человек, способный к ... цельному и , поскольку ему приходится упорствовать в своем сремлении, СТРАСТНОМУ, действию ... он может сам начать борьбу, ВЕСТИ дейсвие, или быть к ней вынужденным, вести противоборство" [4, с.11]. С этим определе

нием В.М Волькенштейна согласуется тезис В Сахновского-Панкеева: "...непременным свойством характера в драме является его конфликтность - потенциальная способность к выдвижению и отстаиванию в борьбе своей жизненной позиции, своих устремлений" [12, с.42].

Поскольку каждая пьеса - явление словесного искусства, в ней имеется литературный герой, в том числе главный (главные). Поскольку пьеса - явление театрально-драматического искусства, в ней должен быть драматический герой. Чаще всего в пьесах главные литературный и драматический герои совпадают: Тартюф, Чацкий, Катерина и т. д.

В драматургии Гоголя главные литературный и драматический герои не совпадают. Отсюда постоянные колебания критиков и литературоведов, когда они стремятся установить одного, единственного главного героя. В "Женитьбе" главный литературный герой - Подколесин. В "Ревизоре" - Хлестаков. В этих персонажах заключена огромная социально-психологическая типизация. Они порождают нарицательные понятия: подколесинщина, хлестаковщина. Они показаны всесторонне, но не через совершаемые ими действия-поступки. В их уста вложены монологи-самохарактеристики, размышления. Таких героев часто характеризуют другие персонажи оценочными репликами. Как уже отмечалось, это - пассивные персонажи. Для драматического действия нужен конфликт. Поэтому пассивным героям нужны антиподы, активные персонажи. Они-то и являются главными драматическими героями. Подколесину противостоит Кочкарев, Хлестакову - Городничий.

В конструкции гоголевских пьес главный литературный герой отнюдь не занимает основного места. Когда уходит Подколесин, действие продолжается. А в "Ревизоре" Хлестаков вообще присутствует лишь в трех действиях из пяти.

Драматические же главные герои не выбывают из сценического действия до конца, вплоть до комической катастрофы.

Особое положение в драматургической системе Гоголя занимают "Игроки". По большинству параметров "план", композиция этой комедии однотипны с "Женитьбой" и "Ревизором". В то же время имеются значительные отличия. Завязка в "Игроках" охватывает всех персонажей и даже "плотнее", чем в "Женитьбе" или "Ревизоре". Действие вновь начинается появлением извне активного главного героя - опытного, ловкого шулера Ихарева. Ему противостоит ранее обосновавшаяся в городском трактире шайка шулеров во главе с Утешительным. И здесь главный герой уже с самого начала объявляет тему предстоящего действия, расспрашивая трактирного слугу, играют ли постояльцы в карты. Ихарев, подобно Кочкареву,

стремительно вторгается в микромир пьесы и завязывает драматическое действие. Самодовольный предфинальный монолог его напоминает "речь" Подколесина перед прыжком в окно, предвкушение счастья петербургской жизни в рассуждениях Городничего перед сценой чтения письма Хлестакова. Все три комедии заканчиваются поражением главного активного героя.

Непохожесть "Игроков" на предыдущие комедии значительна Действие в начале комедии развивается медленно, экспозиция продолжается до 8-го явления (вся пьеса состоит из 25 явлений) Завязка дана в конце этого явления, когда Утешительный решает опутать Ихарева "узами товарищества".

Главному активному герою Ихареву противостоит не только Утешительный, но и все остальные, примыкающие к нему персонажи, объединенные в одну сценическую партию. Члены шулерской шайки ведут себя активнее, наступательнее, чем чиновники в "Ревизоре" или женихи в "Женитьбе". Их суммирующиеся контрдействия перекрывают активность Ихарева. Но на самом деле не Ихарев ведет игру, а его антагонисты во главе с Утешительным. Утешительный перехватывает инициативу. Ихарев превращается в пассивного героя, вокруг которого разыгрываются "спектакли", направленные на то, чтобы притупить бдительность и активность Ихарева. По участию в развитии сюжета он уподобляется Хлестакову. Как и "сосулька" Хлестаков, этот многоопытный шулер дает себя увлечь событиям. Интрига Утешительного ведется за сценой и на публику выходит только в финале. Поэтому Ихареву кажется, что ему в достижении цели никто не препятствует. Превращение по мере развития сюжетного действия активного героя в пассивного - отличительная особенность "Игроков". Однако в комедии выдерживается гоголевское правило: преобладают два героя, остальные воплощают мысль: "ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело" [6, т.5, с.142].

Кульминацией является момент, когда Ихарев воображает, будто он накануне получения двухсот тысяч (23 явл.). Последние два явления стремительностью контрастируют с замедленной экспозицией и неторопливым развитием действия. По существу все нанизывающиеся сообщения Глова-младшего сосредоточены в последнем 25 явл. Это - сообщение об отъезде Утешительного с компанией, представляющее собой развязку. Сообщения о подставных лицах, о том, как надули Ихарева, - его комическая катастрофа. Во всех трех комедиях окончания похожи: бегство, сцена узнавания, приводящая к комической катастрофе. Особенность "Игроков" в том, что последняя сцена содержит узнавание не только для персонажей, но и для

зрителей. Здесь в сатирически-обличительных целях использована литературная техника тайн, что усиливает эффектность финала.

Своеобразие построения сюжета, когда один за другим входят и выходят действующие лица, не давало возможности наделить их характерами. Наиболее развернут характер Ихарева. Впрочем, Гоголь и не ставит перед собой задачи раскрыть психику остальных персонажей. Он изображает шулеров, и секреты и способы шулерства заменяют изображения человеческих характеров. Однако в "Игроках" Гоголь вернулся ко многим социальным темам, ранее ставившимся в его творчестве. Это типические колоритные фигуры помещика Глова, будущего гусара Глова-младшего, чиновника Замухрышкина. Именно натуральность этих характеров усыпляют бдительность Ихарева.

"Игроки" - одноэпизодное произведение, как бы соответствующее рассказу. "Женитьба" и "Ревизор" - многоэпизодны, их условно можно сопоставить с жанром повести. Объем произведений подтверждает такое жанровое сопоставление: "Ревизор" - пять действий, 52 явления, плюс немая сцена, 85 страниц; "Женитьба" - два действия, три картины, 46 явлений, 53 страницы; "Игроки" - одно действие, 25 явлений, 35 страниц. Действие каждой из больших пьес происходит на двух сценических площадках, "Игроков" - на одной.

Итак, "Игроки" - оригинальное по композиции произведение, что не нарушает драматургической системы Гоголя. Несходство сходного в ней не означает отклонения от общих принципов.

В сюжетном произведении взаимосвязанность и взаимообусловленность структурных уровней очевидно проявляется в таком структурном компоненте, как группировка персонажей. Собственно, этот компонент входит в два уровня: явление образного (характерологического) уровня - персонажи - переходит на композиционный уровень - их группировка.

Гоголь постоянно ставит персонажей в одинаковые условия, в которых каждый из них проявляет себя по-своему. Создавая определенные сходные ситуации, он прибегает к двум приемам группировки действующих лиц. Первый - вереница, галерея персонажей. Этот прием изучался в гоголеведении. Но не привлекал должного внимания прием "сборной" характеристики персонажей. Определенный круг действующих лиц Гоголь не только ставит в одинаковые обстоятельства, но и сводит их вместе. Такие взаимосвязанные приемы обусловлены авторским желанием собрать в "одну кучу все дурное в России" [6, т.8, с.440]. Эта гоголевская формула постоянно приводится гоголеведами, когда они пишут о многогранности изображения социальных пороков в комедиях. Но она

обнаруживает себя не только на идейно-тематическом уровне, но и несколько неожиданно - в группировке персонажей.

Указанные способы группировки персонажей зародились еще в творчестве Гоголя нежинского периода. В не дошедшем до нас "довольно обширном сочинении... "Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан" Гоголь изобразил определенные группы людей в сходных торжественных ситуациях: 1) "Освящение церкви на греческом кладбище"; 2) "Выбор в греческий магистрат"; 3) "Всеедная ярмарка"; 4) "Обед у предводителя (дворянства)"; 5) "Роспуск и съезд студентов" [11, с.24-25]. В одинаковых условиях представители разных сословий "наиболее выказывали характеристические черты свои" [11, с.24]. Такая репрезентация действующих лиц блестяще развивается в гоголевской комедиографии - разнообразно, с большой идейно-тематической нагрузкой, соединяя характерологический и сюжетный уровни.

В каждой из комедий вначале дается сборная характеристика целой "кучи" отрицательных действующих лиц. Затем эта "куча" расщепляется на ее составные. Такова в "Женитьбе" общая характеристика женихов, о которых до их появления на сцене Фекла рассказывает невесте. В "Ревизоре" в первых явлениях собраны все плуты и мошенники, и им дается характеристика устами Городничего Но те, о которых идет речь, присутствуют здесь же и дополняют свои характеристики то саморазоблачительными замечаниями, то "самозащитительными" репликами, то возражениями Городничему как человеку, который, хотя и стоит у власти, но в сущности с другими чиновниками заодно: "все свои люди". Такая организация сборного эпизода подготавливает развертывание галереи. Своеобразие и значимость этого приема гоголевской драматургии подчас не понимали исследователи. Происходило это потому, что они отрывали характерологическое искусство Гоголя от мастерства сюжетосложения. Так воспринимала новаторство писателя булгаринская критика. Такое отношение оставалось и в некоторых исследованиях познейшего времени [13, с.315].

Гоголевская группировка персонажей, связанная с сюжетосложением, сказывается на построении отдельных эпизодов. Так, в "Женитьбе" (I д., явл. 14-17) происходит знакомство невесты с женихами: они приходят один за другим и представляют себя. В подобных сценах особо наглядны межуровневые связи. Явления характерологического, сюжетного, собственно композиционного и языкового уровней соединены нисходящими и восходящими связями, все необычайно тесно переплетено и взаимообусловлено.

1. Яичница сразу заявляет о себе как о меркантильном человеке тем, что начинает проверять опись приданого, и показывает свою грубость, говоря в сторону об Анучкине: "Врет, врет, с прогулки! Жениться, подлец, хочет"

Первые реплики Анучкина рассчитаны на то, чтобы произвести впечатление учтивого, вежливого человека

Жевакин рассказывает о своей бывалости, служебной карьере, пребывании в Сицилии. То, что его речь адресована соперникам, раскрывает ремарка: "Гладит рукою рукав фрака и поглядывает на Анучкина и Ивана Павловича" [6, т.5, с.26].

Таким образом, в одинаковой ситуации знакомства женихи заявляют о себе по-разному, соответственно своим характерам.

2. При сватовстве каждый объясняет визит согласно своим интересам и сообразно собственной находчивости. Яичница деловито сообщает свой чин и звание; это объяснение подсказывает реплику Жевакину: "Я тоже в газетах вижу, объявляют о чем-то. Дай, думаю себе, пойду. Погода же показалась хорошею, по дороге везде травка..." [6, т.5, с.31] Душевное убожество героя, неумение даже объяснить приход, раскрывается мнимой гибкостью речи: претензия изящно-сентиментально вести беседу с дамой на деле приводит к тому, что теряется логическая нить, реплика становится бессмысленной. Еще глупее, чем Жевакин, отвечает Анучкин: пришел без определенной причины, просто как сосед.

3. Характеры женихов проявляются и в том, как они предлагают себя невесте. Яичница начинает без проволочек: "А как, сударыня, если бы пришлось вам избрать предмет? Позвольте узнать ваш вкус... В какой службе вы полагаете быть приличнее мужу?" [6, т.5, с.33]. Жевакин становится в романтическую позу. "Хотели бы вы, сударыня, иметь мужем человека, знакомого с морскими бурями?". Анучкин предлагает свое умение "ценить обхождение высшего общества".

4. Каждый по-своему истолковывает неожиданный уход невесты. Грубо-практический ум Яичницы требует простого объяснения: "Это что значит?". Сластолюбивый Жевакин воспринимает все в одной плоскости: "Как-нибудь насчет дамского туалетца... " [6, т.5, с.34]. Анучкин, по-видимому, и не понял, что случилось, так как не реагирует на уход Агафьи Тихоновны.

5. Впечатление, произведенное невестой на женихов, также различно. Опасаясь, что приданое достанется другому, Яичница придумывает недостаток во внешности невесты: "Нос велик". Потом, когда женихи принимаются обсуждать, велик нос или нет и как образована невеста, Яичница, которому нужна не жена, а ее приданое,

бросает в сторону: "Ну, об этом заботься кто другой" - и спешит осмотреть дом и флигеля.

ЖЕВАКИН. Ну, нет, носа я не заметил. Она... эдакий розанчик.

АНУЧКИН. Я сам тоже их мнения. Нет, не то, не то... Я даже думаю, что вряд ли она знакома с обхождением высшего общества. Да и знает ли она еще по-французски [6, т.5, с.34].

6. Женихи получили отказ. Вновь возникает сборная ситуация, а затем снова расщепление, вереница. Кочкарев каждому из женихов доказывает, что у невесты нет того, чего они в ней искали. Яичница, услышав, что у невесты приданого нет, с руганью покидает дом. Анучкин же, узнав, что невеста не знакома с хорошим тоном, уходит с подчеркнутым достоинством. Жевакин остается: его интересует сама невеста. Диалог с Кочкаревым вновь раскрывает жевакинское женолюбие [6, т.5, с.45-46].

В "Ревизоре" несколько раз встречаются сборные сцены, где чиновники, поставленные в одинаковые ситуации, выступают сначала как одно целое, а затем это целое расщепляется и выстраивается вереница. В IV д., I явл. Гоголь выстраивает чиновников в кружок, как бы наглядно давая представление о "куче". Затем персонажи буквально образуют вереницу взяткодателей, ведя себя при этом по-разному, соответственно своему характеру (3-8 явл.). Вдвоем входят только Бобчинский и Добчинский, но они с Хлестаковым ведут себя несколько различно.

В "Игроках" остаются оба приема расстановки действующих лиц. Однако они в комедии трансформируются, переходят на другие уровни. Вначале Гоголь собирает всех шулеров вместе. А затем следует прием расщепления, напоминающий вереницы действующих лиц в "Женитьбе" и "Ревизоре". Но это - внешнее сходство, ибо сначала рассказана вереница анекдотов об обмане, а затем показана вереница спектаклей. В целом выявляется сдвиг характерологического уровня в сторону тематологического и сюжетного уровней. Внутри же каждой сцены: с чиновником, с Гловым-помещиком прием вереницы сохранен минимально, так как спектакли разыгрываются чрезвычайно стремительно, особенно последний - молодым Гловым.

Необычайно любопытное явление наблюдается, если всмотреться в соотношение тематологического, характерологического и языкового уровней "Игроков". Действующие лица лишены индивидуальной речевой характеристики. Их речевые партии сходны по составу. С одной стороны, общераспространенная обиходная, а также бытовая лексика, в контексте оказывающаяся стилистически нейтральной по отношению к их "профессии" [6, т.5, с.71]. С другой

стороны, широко используются своеобразные профессионализмы - терминология карточной игры и элементы жаргона картежников.

Может показаться парадоксальным, что Гоголь, мастер индивидуализирующий речевой характеристики, отказывается от этого столь мощного художественного средства. Но дело в том, что в "Игроках" гоголевская художественная особенность - создание взаимосвязанных сборной ситуации и галереи образов-персонажей - проходит дальнейшее развитие. Создается единый образ социальной группы людей, еще более, чем в "Женитьбе" или "Ревизоре", лишенных личностных, истинно человеческих качеств. В "Женитьбе" и "Ревизоре" "электричество" обогащения выжигало из душ другие качества и страсти. В "Игроках" - выжгло все. Кроме денег, действующие лица не интересуются ничем. В больших комедиях Гоголя процесс стирания людских качеств у персонажей только намечался. В "Игроках" эти качества стерты, персонажи лишены индивидульных черт. Поэтому им дается одинаковая лексическая характеристика.

По группировке действующих лиц в ее взаимосвязях с сюжетосложением, характерологией и языком "Игроки", как и по многим сюжетным и архитектоническим параметрам, и сходны и несходны с предшествующими гоголевскими комедиями.

В заметке 1832 г. Гоголь дал следующую схему комедийного жанра: "Комедия. Материалы общие. Старое правило: уже хочет достигнуть, схватить рукой, как вдруг помешательство и отдаление желаемого предмета на огромное расстояние. - Как игра в нахидку и всякая азартная игра. - Внезапное или неожиданное открытие, дающее вдруг всему делу новый оборот или озарившее его новым светом" [14, с.189]. Обращает внимание в этой схеме слово "правило". (Пушкин скажет - закон!). То есть, Гоголь руководствуется определенными правилами построения сценического произведения.

Уже "Владимир 3-ей степени" строился по такой схеме. Если приложить ее к "Женихам", то обнаружим любопытные совпадения между этими обоими незавершенными замыслами. С первых слов Авдотьи Гавриловны выясняется ее стремление к цели - найти жениха. Появление женихов обнаруживает их стремление - жениться на помещице с достатком, "любезной", "привлекательной". Далее сюжет строится таким образом, что все время возникают опасения за исход дела.

В начерченной Гоголем схеме намечалась ломка привычного штампа: отказ от благополучного исхода комедии. Несчастливый финал венчал "Владимира 3-ей степени". Сюжетные перипетии в "Женихах", очевидно, должны были привести к нарушению

марьяжных планов и женихов, и невесты. Это подтверждается и сопоставлением "Женихов" с "Женитьбой". Несчастливый финал заключает и "Ревизора" и "Игроков" (Сходно у Гоголя построение многих повестей и "Мертвых душ").

Андрей Белый называет подобное гоголевское построение фабулой-кругом: "В "Ревизоре" и "Женитьбе" фабула-круг: Подколесин кончает тем, с чего начал; в "Ревизоре" последнее явление возвращает к первому; и там, и здесь страх: середина же вздутый морок, великолепнейше слаженный, или "Андроново" гремящее турусами колесо вертится на месте: ни с места! В "Ни с места" - вся сила взрыва; в итоге 2-е действие оборвано пантомимою, окаменением героев: навеки веков! Линия времени заменена кругом пространства; но этот круг - ноль: и недаром в "Портрете" выныривает мосье "Ноль" [2, с.20].

Ю.В.Манн вслед за Белым полагает, что Городничий и его окружение "окончательно выбиты из колеи", "поражены навечно" Точка зрения автора подкрепляется тезисом об исчерпанности образов Гоголя в "миражной жизни" [9, с.241-242]. Это говорится вопреки установившемуся в гоголеведении мнению, что с приездом ревизора все повторится. В рассуждениях Манна спутаны явления двух уровней. Действительно, персонажи исчерпали себя в том смысле, что они художественно завершены и лишены возможности дальнейшего развития. Гоголевские персонажи исконно неподвижны: какими они входят в действие, такими и выходят. Характеры изображены психологически точно в определенных ситуациях. Но развития они не проходят. В этом смысле характеры статичны, "скульптурны", заданы, "исчерпаны". Но из этого не следует их обессиленность, неспособность к дальнейшим действиям. Персонажи "Ревизора" действительно окаменели на полторы минуты. Столько длится шок Но шок кончается (вопреки Манну) - надо действовать: персонажи побегут по тому же кругу, ибо они так уж организованы.

В финалах комедий Гоголь не наказывает порок, но подводит читателя и зрителя к желанию не совершать дурных поступков. Отклонения от "прямой дороги" лишь усложняют и частную, и общественную жизнь. Подколесин опозорил себя, девушку и Кочкарева прыжком в окно. Опозорившийся Городничий застигнут врасплох новым ревизором. Ихарев не только не выиграл 200 тысяч, но потерял свои 80 тысяч. Но действующие лица не просто возвращаются к исходному положению: они возвращаются к ухудшенному его варианту. В финалах комедий реализуется мысль человек замыкается в кругу своей скверны и, вновь проходя этот круг, на следующем витке скатывается еще ниже. Поэтому не наказать

порок на сцене, - как было у классицистов, - а, показав его неизбывность, вызвать у зрителя отвращение к тем кривым рожам, которые отразило ЗЕРКАЛО сцены. Давая "живой урок . целой толпе разом", Гоголь стремился помешать повторению поступков носителей порока. Так художественно реализуется моральная сверхзадача. Совершается переход, прорыв на внелитературный, внетеатральный - на непосредственно НРАВОУЧИТЕЛЬНЫЙ уровень

Подводя итоги сказанному, следует отметить, что лаконизму, композиционному единству своих комедий Гоголь уделяет особо много внимания. Этим вниманием обусловлены неоднократные теоретические высказывания драматурга о системной слитности комедий.

Во всех пьесах "всеобщая" завязка сменяет частную традиционную любовную завязку и является основным признаком общественной, высокой комедии. В такой комедии соучастниками события являются все действующие лица: "всякий" - герой. Но, как правило, у Гоголя во всех комедиях преобладают два героя, где "драматический" герой ведет внешнее активное действие, а другой ему противостоит как персонаж пассивный - "литературный" герой. В "Игроках" присутствует тот же принцип, хотя одному активному герою Ихареву противостоит не менее активный Утешительный и его компания, которая в финале пьесы лишает активного действия Ихарева.

Способы группировки действующих лиц от зрелых комедий восходят к юношескому сочинению "Нечто о Нежине или Дуракам закон не писан". Эта группировка связана с сюжетосложением и выступает как целая "куча" отрицательных действующих лиц, которая расщепляется на отдельных представителей, по-разному проявляющих себя в сходной ситуации.

Финалы комедий осуществляют фабулу-круг (по терминалогии А.Белого), но действующие лица не просто возвращаются к исходному положению: они попадают в ситуацию, более усложненную, чем в начале действия, выходят к ухудшеному варианту начала. Так осуществляется нравоучительная сверхзадача - моральный уровень -, несущая идею неизбежности людских пороков. Она разрушает классицистическую традицию. Своеобразие Гоголя в области композиций драматических произведений является одним из важных признаков новаторства его комедиографии в целом.

1. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953-1959.
2. Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.
3. Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. М., 1976.
4. Волькенштейн В.М. Драматургия: Метод исследования драматических произведений. 2-е изд., доп. М., 1929.
5. Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966.
6. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т Л., 1937-1952.
7. Дурылин С.Н. От "Владимира третьей степени" к "Ревизору" //Ежегодник Ин-та истории искусств: Театр. М., 1953.
8. Крыжицкий Г.О. О драматургии Гоголя//Театр. 1952.N12.С.114-118.
9. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978.
10. Немирович-Данченко В.И. Тайны сценического обаяния Гоголя //Ежегодник императорских театров. 1909. Вып.2. С.28-35.
11. Николай М. (Кулиш П.А.). Записки о жизни Н.В.Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. СПб., 1856. Т.I.
12. Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.
13. Слонимский А.Л. История создания "Женитьбы" Гоголя //Русские классики и театр. Л.; М., 1947.
14. Тихонравов Н.С. М.С.Щепкин и Н.В.Гоголь //Артист. 1890. Кн. 5, янв. С. 84-99.
15. Толстой А.Н. Что такое маленький рассказ //Лит. газ. 1955. 18 февр.
16. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. Л., 1959.
17. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М., 1978.
18. Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. М., 1954.

Стаття надійшла до редколегії 05.02.90

SUMMARY

The article elucidates the composition of the comedies, the grouping of the characters, their major objectives in a new light. The statistical features of the characters are revealed in the present article. The denouements of the comedies are considered to be a step back to the initial stage but in its impaired version. It enhances the transition to the moralistic level of the comedy.

© Л.П.Волкова, 1997

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

Б.П.ИВАНЮК
Черновицкий университет

СТИХОТВОРЕНИЯ-СИМВОЛЫ Ф.И. ТЮТЧЕВА: опыт структурно-семантического анализа

Как известно, символический образ характеризуется множеством ассоциативно связанных с ним и типологически сходных значений, составляющих его семантический горизонт. Этот горизонт оказывается как в синхроническом, так и в диахроническом плане подвижным. Как пишет Э.Хованская, "иносказательная интерпретация конкретного образа в символе всегда отличается относительной свободой, что связано с субъективным характером имплицитных приращений" [16, с.283]. В результате этих "приращений" возникает многозначность символа. Однако "иносказательную неисчерпаемость символического образа нельзя понимать абсолютно, в том смысле как подстановку любых значений под алгебраический знак. Символический образ есть замкнутая смысловая сфера, не допускающая полного произвола в ее толковании. Внутри этой сферы наличествует смысловая неисчерпаемость, аналогичная счислительной неисчерпаемости точек в замкнутом геометрическом пространстве Все эти, назовем их п о т е н ц и а л ь н ы е смыслы, тем самым имманентны своей сфере, т.е. образу" [11, с.80].

Стабильность семантического потенциала не допускает по отношению к символическому образу интерпретационной вседозволенности. И несмотря на то, что символический образ "не поддается точному и единому истолкованию" [4, с.88], что он "неисчерпаем и беспределен в своем значении" [8, с.39] и даже обладает "смысловой неопределенностью" [5, с.131], тем не менее его внутренняя семантическая перспектива не превращается в "дурную бесконечность" (Гегель). Это обусловлено связью значения и образа, который, с одной стороны, "объединяет, собирает в одно целое известные представления, понятия, идеи" [10, с.92], т.е. аккумулирует коллективный опыт, который в плане восприятия оказывается коммуникативным гарантом его рецептивного освоения, а с другой стороны, транскрибирует содержание авторского сознания.

Конечно, эта способность увязывать в себе известное и неизвестное присуща не только символической, но и другим видам троповой (и не только) образности Однако именно символ, определяемый Р.Музилем как "толика реальности с очень большой долей преувеличения" [9, с.451], обладает исключительной

возможностью художественного обобщения, что обеспечивает ему "как наиболее экспрессивному тропу" [6, с.28] функциональную продуктивность в литературной практике. Об этом свидетельствует, в частности, стихотворение-символ, в котором структура символа охватывает все произведение целиком и которое входит наряду со стихотворением-сравнением, стихотворением-аллегорией и др. в понятие стихотворение-тропа, являющегося типом художественного целого и представленного в мировой поэзии именами Баратынского, Пушкина, Лермонтова, Метерлинка, Нерваля, Эредиа, Олеся и др.

Пожалуй, наиболее характерной разновидностью стихотворения -символа является та, в которой автор-субъект "разминает" атрибутивные свойства объекта своей рефлексии до такого уровня обощения, который, не нарушая самодостаточности самого объекта, тем не менее создает рецептивную предрасположенность к его семантическому прочтению. Одним из форсирующих символическое обобщение приемов является антитеза. В ней как в форме мышления, обладающей априорной содержательностью, уже заложена возможность семантического прочтения объекта путем сопоставления его с другим. При этом, чем напряженней, предельней антитеза, тем шире распространяемое ею семантическое "поле", тем большее количество относительно амбивалентных толкований допускает она в отношении к объектам рефлексии. Так, например, антитеза "моря" и "утеса" в стихотворении-символе Ф.Тютчева "Море и утес" обрастает целым набором интерпретаций: шум жизни - стоическое ее приятие, безумство толпы - мудрое одиночество поэта, пена новаций - разум традиции, временное - вечное и т.д.

1 И бунтует и клокочет,
2 Хлещет, свищет и ревет,
3 И до звезд допрянуть хочет,
4 До незыблемых высот...
5 Ад ли, адская ли сила
6 Под клокочущим котлом
7 Огнь геенский разложила -
8 И пучину взворотила
9 И поставила вверх дном?

10 Волн неистовых прибоем
11 Беспрерывно вал морской
12 С ревом, свистом, визгом, воем
13 Бьет в утес береговой, -
14 Но спокойный и надменный,
15 Дурью волн не обуян,

16 Неподвижный, неизменный,
17 Мирозданью современный,
18 Ты стоишь, наш великан!

19 И озлобленные боем,
20 Как на приступ роковой,
21 Снова волны лезут с воем
22 На гранит громадный твой.
23 Но о камень неизменный
24 Бурный натиск преломив,
25 Вал отбрызнул сокрушенный,
26 И струится мутной пеной
27 Обессиленный порыв...

28 Стой же ты, утес могучий!
29 Обожди лишь час, другой -
30 Надоест волне гремучей
31 Воевать с твоей пятой...
32 Утомясь потехой злою,
33 Присмиреет вновь она -
34 И без вою, и без бою
35 Под гигантскою пятою
36 Вновь уляжется волна...
[15, с.103].

В целом же, общий горизонт предполагаемых значений обусловлен рядом факторов, распределяемых между их, этих значений, носителями - субъектом высказывания (автор) и субъектом восприятия (читатель), которые вступают между собой в диалогическое общение. Основой последнего является семантический потенциал антитезы, определяющий границы личного почина реципиента. Однако, если реципиент актуализирует не все ассоциативные возможности образа и тем самым субъективно завершает произведение, семантический потенциал полностью реализоваться не может. Так, стихотворение "Море и утес", несмотря на то, что "поэтическая сила образов по существу устраняет необходимость исторического комментария" [14, с.379], получило ограниченное толкование, содержание которого становится понятным при сопоставлении его со стихотворением Жуковского "Русскому великану", сопоставлении, сделанным Д.Благим. Фактически политический смысл стихотворения Жуковского был перенесен исследователем на стихотворение-символ Тютчева на основании сходства их образов [2, с. 217-220]. Вследствие этого семантический

потенциал стихотворения сузился, произведение приобрело конкретно-историческое значение, по характеру своему - аллегорическое. Однозначно политического прочтения придерживался и П.Сакулин. В частности, он писал в связи с этим стихотворением: "Общая идеология Тютчева носит славянофильскую окраску, и его отношение к революционному Западу можно считать типичным для всего русского славянофильства" [13, с.478]. Но в связи с тем, что вполне вероятный повод создания стихотворения перестал быть актуальным в процессе историко-функционального существования последнего, его символическое значение стало преимущественным. Как совершенно справедливо заметил Брюсов, "в образах "моря" и "утеса" Тютчев думал представить бессилие революционных сил перед мощью русского мира. Но мы вправе подставить под это стихотворение иное, более широкое содержание..." [3, с.211]. Это высвобождение стихотворения-символа из аллегорической узости способствовало тому, что его изначальный семантический потенциал восстановился и тем самым обусловил рецептивную свободу толкования образа в соответствии с установленной Тютчевым концептуальной (но не ситуативной) заданностью антитезы. Это, в свою очередь, привело к укреплению тропової структуры стихотворения именно как символа, диахроническая многозначность которого соответствует представлению о его художественной целостности. Для доказательства последнего опишем функциональное значение антитезы.

Она, периодически повторяясь в процессе композиционно-речевого развертывания стихотворения и локализуясь в отдельных строфах, воспринимается как внутренняя логика происходящего, явленная с помощью олицетворизации последнего, как его демонстрирующийся закон. Семантическое же насыщения антитезы происходит благодаря авторской концептуализации описываемого события, причем, концептуализации ненавязчивой, проступающей сквозь выразительный образ природного явления. Например, в стихе "С ревом, свистом, визгом, воем" тютчевская оценка происходящего, оформленная лексической градацией глаголов, подчинена акустической имитации нарастающего приступа волн. Или, к примеру, в словосочетании "мутная пена", в котором эпитет "мутная" является одновременно и изобразительным, и оценочным, авторское суждение о том, что иносказательно передано образом "взбаламученного моря" (Писемский), является явно вторичным, надстроечным по отношению к визуальному представлению откатывающейся волны. Подобная двуслойность существует как в каждом микрообразе, так и в целокупном образе события. При этом авторская концептуальность воспринимается как предельное

продолжение миметического, и потому отношение автора к объекту изображения можно аттестовать как заинтересованное созерцание, являющееся устойчивым источником речевого высказывания. Лишь дважды - в начале и в конце стихотворения - очевидно возникает авторская рефлексия. В первый раз она заявляет о себе опосредованно, через аллюзию, оформленную к тому же уклончивой интонацией риторического вопроса. Упоминание ада выполняет двоякую функцию. Во-первых, ад выступает в роли мифологической детерминанты происходящего, призванной ассоциативно намекнуть на авторское отношение к последнему как к "бесовскому деянию". Во-вторых, он имитирует экспрессивный восторг автора перед бесовской силой. Причем, оба эти, противоположные по своему содержанию, отношения к "морской стихии" оказываются равновозможными и совмещаемыми, подобно тому, как и в предыдущем четверостишии этой же строфы поведение "бунтующего моря" вызывает у автора одновременно ироническую и восторженную реакцию. Однако несмотря на видимостную двойственность восприятия, авторская симпатия проступает уже в первой строфе и связана с противопоставлением "звезды", "незыблемой высоты" - "адской силе", с антитезой, построенной по принципу "верх - низ". "Звездная высота" у Тютчева - одна из структурных опор его мирообраза, имеющая значение желаемой меры "должной" жизни, отличной от "шума и ярости" "низового" существования. Поэтому антитеза "верха" и "низа", обусловливающая рецептивный выход за пределы стихотворения, в его философский контекст, и одновременно обогащаемая им, выражает не только всеохватность события, но и свидетельствует о сохранении Тютчевым в этом хаосе своих мировоззренческих ориентиров.

Собственно же ситуативное значение антитезы заключается в том, что она, как камертон, определяет все последующее, композиционно развертываемое, отношение автора к происходящему, а следовательно, и характер воспроизведения последнего.

Если в первой строфе гиперболизированное впечатление от события доминирует над спонтанной и расфокусированной оценкой его, то во второй строфе ощутим эмоциональный, т.е. первичный, выбор автора между "морем" и "утесом", непосредственный отклик на их противоборство. В отличие же от второй строфы с ее экспрессивно-имитационной передачей происходящего, третья - преимущественно описательная по своей стилевой фактуре, что объяснимо созерцательным характером отношения к изображаемому, несмотря на усиливающееся драматизирование последнего. Наконец, в финальной строфе миметическое воспроизведение события

ослаблено для возможности прямого авторского суждения, для развернутого высказывания. Его содержание убеждает в правоте авторского выбора, которая основывается на опыте, подсказывающем закономерность разрешения конфликта между двумя "персонажами" произведения. Иначе говоря, созерцательное отношение к происходящему приобретает временной оттенок: "предвосхищающее мышление" (Хайдеггер) автора прогнозирует исход противоборства как уже известного и лишь повторяющегося события.

Итак, каждая строфа фиксирует градационную ступень в качественном нарастании отношения автора к происходящему, нарастании, которое в целом имитирует общий алгоритм понимания: контакт с явленным событием (1 строфа), различение внутренней логики события и выбор позиции (2 строфа), оценивающее созерцание события (3 строфа) и целокупное осмысление его (4 строфа). Ход этого понимания объективируется в драматизированном сюжете происходящего, сюжете, источником которого является конфликт между двумя его персонифицированными участниками. Этот конфликт характеризуется временной неопределенностью (он существует до и после стихотворного времени), и сюжет локализует лишь ряд произвольно выбранных звеньев единой цепочки этого вечно длящегося события. Причем, каждое из звеньев идентично по своей фабульной схеме другому звену (имитация маятникового движения прилива и отлива). Это дает право квалифицировать сюжет как такой, что состоит из повторяющихся циклов.

Унифицирование события и его тавтологизация призваны выразить общую закономерность жизни, и потому оказывается неправомерным только однозначное (аллегорическое) прочтение происходящего, подобное упрочившейся впоследствии трактовке этого стихотворения современниками Тютчева.

Для циклизации изображаемого, равно как и для прояснения закономерности, необходимо далековатое, целокупное его обозрение. Это достигается охватом всех его циклов единым актом понимания.

В этом смысле авторский способ прочтения события содержит в себе установку на открытие его объективной закономерности и не претендует на субъективно-тенденциозное толкование последнего. Иначе говоря, авторская намеренность проявляется в стихотворении в том, что создает семантический потенциал антитезы, выражающей закономерность жизни, антитезы, каждая из составляющей которой в соотнесенности с другой приобретает многозначность, а вся антитеза в целом становится символом.

Символической по своему характеру является и антитеза в стихотворении "Лебедь", поскольку она явно полисемантична.

1 Пускай орел за облаками
2 Встречает молнии полет
3 И неподвижными очами
4 В себя впивает солнца свет.

5 Но нет завиднее удела,
6 О лебедь чистый, твоего -
7 И чистой, как ты сам, одело
8 Тебя стихией божество.

9 Она, между двойною бездной,
10 Лелеет твой всезрящий сон -
11 И полной славой тверди звездной
12 Ты отовсюду окружен.
[15, с.26].

По свидетельству Ю.Тынянова, "сопоставление (символическое) орла с лебедем было излюбленным в европейской поэзии" [14, с.344] и в "символическом состязании побеждал орел. У Тютчева победа за лебедем" [14, с.364]. Но замысел стихотворения не сводится только к полемическому несогласию с другими прочтениями этой антитезы, полемичность лишь определяла повод для его создания ("случай"), который в ходе рецептивной истории произведения перестал быть значимым.

В этом стихотворении антитеза в отличие от периодически повторяющейся в предыдущем ("Море и утес") является одноразовой, сугубо структурной, а не композиционной. Это во-первых. Во-вторых, в отличие опять же от предыдущего стихотворения, в котором антитеза, представляющая собой явленную в "фактуре" происходящего его закономерность, была тем самым объективирована и, следовательно, очевидной для реципиента и не нуждалась в особом авторском обосновании (автор лишь выразительно акцентировал противопоставленность "моря" и "утеса"), в анализируемом стихотворении антитетическое сближение "лебедя" и "орла" получает расширенную авторскую аргументацию. В-третьих, если в предыдущем произведении композиционно-речевое движение осуществляло развитие авторского отношения к происходящему, то в данном - цель его композиции заключается в обосновании антитезы. Последняя обусловливается вкладываемыми автором в образ "лебедя" и "орла" значениями.

Каждая из составляющих антитезы представляет собой сгущенную до выразительности персонифицированного образа определенную миропозицию, опорами для проникновения в содержание которых являются репрезентатирующие основные

признаки "орла" и "лебедя" словосочетания "неподвижные очи" и "всезрящий сон". Каждое из них - оксюморон, суггестивная энергия которого, нарушая инерцию рецептивного ожидания, производит как бы внутреннюю перестановку в составе обычных словосочетаний - "всезрящие очи" и "сонная неподвижность". Эти оксюмороны создают антитезу, и лишь будучи ее структурными составляющими, они приобретают значения, становясь атрибутивными признаками тех противопоставленных миропозиций, которые персонифицируются в образах "лебедя" и "орла". Кроме того, каждый из оксюморонов выражает авторское отношение к соответствующей миропозиции ("слепота" "орла" и "зрящесть" "лебедя"), и таким образом они выполняют роль семантических акцентов стихотворения. Это достигается благодаря формирующему их оппозиционность образному контексту, в частности, благодаря функционально устремленным на осуществление этого контекста следующим антитезам. Это, во-первых, антитеза "дня" ("солнца свет") и "ночи" ("звездная твердь"), являющаяся устойчивым мировоззренческим ориентиром поэта, и, во-вторых, антитеза неподвижного орлиного полета (не случайно первая строфа абсолютно лишена миметических признаков полета) и величаво длящегося лебединого полета-сна, лелеемого воздушной стихией. Первая антитеза связывает стихотворение с расширяющим возможности его интерпретации мировоззренческим контекстом, который придает его содержанию смысловую определенность. Вторая же антитеза семантизирует понятие "удела", неравнозначного для "орла" и "лебедя".

Функциональная соотнесенность обеих антитез, обусловленная единой смыслообразующей энергией, создает охватывающую все стихотворение антитезу двух образов: образа остановленного своими земными возможностями орлиного полета, солнечная высота которого является пределом представления "дневного" человека о пространстве, и образа горнего полета, совершаемого где-то между двумя безднами, беспредельность которых уплотнилась в круговую "звездную твердь" - предел представления о пространстве "ночного" Тютчева. Противопоставленность этих образов, обусловленная в целом мировоззрением Тютчева, является относительной: удел орла выполняет функцию высокой меры, момента отсчета лебединого удела, потому он композиционно следует первым. Достаточно ввести антитезу "равнинного" и "полетного" существования, определяющего, к примеру, образно-смысловой лад стихотворения "Коршун", и становится понятным подвижность системы координат, измеряющей уделы лебедя и орла. Подобно стихотворению "Душа хотела б быть звездой" и др., сопоставление последних строится по принципу –

предельное - невозможное. Каждый из этих образов существует в обязательной соотнесенности с другим, обусловливающей как его самостоятельность в границах единой антитезы, так и семантический потенциал последней

Семантический потенциал антитезы, включающий в себя ряд равновероятных значений, реализуется в конкретной ситуации восприятия стихотворения. Так, антитеза допускает ряд таких значений: слепота дневного и зрящесть ночного существования, близорукость действия и дальнозоркость созерцания, трудный удел борьбы и счастливый - смирения, предел земных возможностей и беспредельность идеального устремления и т.д. Вяч. Иванов усмотрел в стихотворении: "представление о поэзии как об отражении двойной тайны - мира явлений и мира сущностей мы находим под символом лебедя" [7, с. 125].

Все эти значения образуют некий ассоциативный ореол вокруг антитезы. И поскольку стихотворение живет синхронической и диахронической жизнью, условное количество выдвигаемых значений будет переменным и множественным в границах, конечно, семантического потенциала антитезы. Таким образом, назначение антитезы в тютчевских стихотворениях-символах заключается в том, что она способна обосновать соотношения двух рефлектируемых объектов. Именно аргументация их несходства, выражающая намерения автора как субъекта семантизации, и ориентирует читателя на вероятное формирование значения, и именно аргументация устанавливает границы рецептивной инициативы читателя.

Естественно, антитеза является приметой не только тютчевской поэзии. Как писал Ю.Тынянов, "самая "двоичность" построения натурфилософии, обращенная в поэтические символы, была общей чертой философской лирики того времени" [14, с.361]. И к тому же, если учесть, что "стихи Тютчева связаны с рядом литературных ассоциаций, и в большей мере его поэзия - поэзия о поэзии" [14, с.365], то становится ясным, что обращение Тютчева к антитезе является актом признания традиции, закрепленной романтизмом.

Оригинальность же использования Тютчевым антитезы заключается в том, что она, выполняя роль аргумента несходства двух соотносимых явлений, оказывается тем самым лишь одним из компонентов структурно-содержательной целостности тропа, а именно - символа. Иначе говоря, для Тютчева внутренняя противоречивость явления не абсолютизируется, а становится основанием для их сближения, их общим знаменателем. И поскольку это сближение производится с помощью тропа, его значение заключается в том, что он собственную противоречивость явлений

включает в качестве момента их взаимосвязи. Таким образом, метафизичность антитезы снимается диалектичностью тропа как художественного целого, основанного на относительном сходстве двух или нескольких явлений. Выбор тропа не случаен. Он продиктован тем, что троп, обладающий априорной способностью интегрировать разнопорядковые явления, оказывается метонимическим носителем представления о всеобщих связях мира, в чем и заключается его мировоззренческая содержательность. Но Тютчев не только актуализирует эту содержательность, но и придает ей новую смысловую определенность. Сам факт введения в троп в качестве его структурной составляющей антитезы, свидетельствует, что единство мира заключается для Тютчева в его внутренней противоречивости. Эта объективная закономерность действует в равной мере как во внешней действительности, так и в человеческой душе, и тем самым обусловливает их онтологическое единство. Чувство причастности человека к целостному в своей противоречивости бытию гарантирует преодоление им той экзистенциальной ситуации, в которой он оказался вследствие исторически углубляющегося отчуждения его от природы и суть которой заключается в осознании самим человеком раздвоенности своего существования на "должное" и "недолжное", на судьбу и идеал. По Тютчеву, "несчастным сознанием" (Гегель) является не то, которое фиксирует эту раздвоенность, но то, которое не принимает противоречивость человеческого существования как естественную.

Сама эта проблема раздвоенности человека, определившая во многом духовную ситуацию прошлого века, выдвигает два альтернативных пути своего разрешения. Суть первого заключается в ориентации на родовую судьбу, в растворении личности в бытии, в экзистенциальном приспособлении ее к нему за счет предельной деиндивидуализации самой личности. Отсюда активный интерес к "смиренному" типу восточного мировоззрения. Суть второго заключается, наоборот, в ориентации на идеал, ведущий к гипертрофизации личностного в человеке, к эгоцентрической деформации действительности. Моделью подобного поведения был романтический ("байронический") бунт. Если выразить эту альтернативу тютчевскими словами, то они будут читаться так: либо "я во всем", либо "все во мне". Причем, "смиренный" и "бунтарский" пути снятия проблемы одинаково вели к объявлению личностью войны - в первом случае самой себе, во втором - миру.

Этот выбор реализовался в мировоззренческой эволюции Тютчева все укрепляющимся тяготением к первому пути разрешения проблемы "двойного бытия" человека, что отмечается многими

интерпретаторами его творчества. В частности, совершенно справедливо пишет Л.Бинштоk:"Вся его лирика проникнута трагическим сознанием влияния объективных закономерностей на личность, и вся она - поиски сфер свободы и путей ее достижения", усматривая в этом отход Тютчева от ортодоксальной романтической концепции личности [1, с.74]. Не вдаваясь в подробности отнюдь не прямолинейной по своему характеру логики тютчевского выбора, отметим лишь, что поэт пытался найти третий, "мирный" путь снятия проблемы, путь, способный привести к желаемому результату, сформулированному во фразе: "все во мне, и я во всем". Суть его заключается, на наш взгляд, в том, чтобы приноровить, "не опрощаясь", собственный мир микрокосма к объективному ритму макрокосма. Только при условии резонирующего единства жизни человека с жизнью природы можно достичь такой свободы личности, которая именуется бессмертием.

Подобная гармонизация "двух беспредельностей" (Тютчев) может быть только условной. В этом смысле именно троп с его установкой на частичное сходство явлений, т.е. такое сходство, которое, с одной стороны, позволяет преодолеть их взаимное отчуждение, а с другой, не допускать их полного синтеза, оказывается единственно возможной формой реализации неомифологического замысла субъекта. Ср. у Шеллинга:"Снятие противоположности осуществимо лишь в бесконечном предмете - это может быть мыслимо только тогда, если бесконечность свойственна самому этому противоположению" [17, с.195]. Это объясняет принципиальную метафоричность тютчевского мышления, концептуализированного в интенсивном методе поэта [см. 12] и получающую свою предельную репрезентацию в стихотворении-символе.

1. Бинштоk Л.М. Субъекгивные формы выражения авторского сознания в лирике Ф.И.Тютчева // Проблемы автора в художественной литературе: Тр. Удмуртского ун-та. - Вып. 1. - Ижевск. 1974.
2. Благой Д. Творчество Тютчева // Три века: Из истории русской поэзии XVIII, XIX и XX веков. - М.: Сов. литература, 1933.
3. Брюсов В.Я. Ф.И.Тютчев // Избранные соч.: в 2 т. - М.: ГИХЛ, 1955.
4. Гинзбург Л.Я. Опыт философекой лирики // Поэтика: Ст. статей. - Л.: Academia, 1929. - Вып. 5.
5. Губер А. Структура поэтического символа // Художественная форма: Сб. статей. - М.: Изд-во Гос. академии художественных наук, 1927. - Вып. 1.

6. Жордания С.Д. Творческое развитие символа: От "мученичества Шушаник" до Галактиона Табидзе. - Тбилиси: Мерани, 1982.
7. Иванов Вяч. Заветы символизма // Борозды и межи: Опыты эстетические и критичесне. М.: Мусагет, 1916.
8. Иванов Вяч. Поэт и чернь // По звездам: Статьи и афоризмы. - С.-Петербург, 1909.
9. Музиль Р. Человек без свойств: Роман в 2 кн. - М.:Худ. литература, 1984. - Кн. 2.
10. Овсянико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы: Теория словесности. - 4-е изд. - Петроград, 1917.
11. Петровский М.А. Выражение и изображение в поэзии // Художественная форма: сб. статей. - М.: ОГИЗ, 1927. Вып. 1.
12. Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И.Тютчева // Урания, Тютчевский альманах (1803-1928). - Л.: Прибой, - 1928. - С.9-61.
13. Сакулин П. Русская литература и социализм: Часть первая // Ранний русский социализм. - М.:ОГИЗ, 1924. - Изд.2.
14. Тынянов Ю.Н. Пушкин и Тютчев // Архаисты и новаторы. - Л.: Прибой, 1929.
15. Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. - М.: Наука, 1965. Т.1.
16. Хованская З.И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения.- Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1975.
17. Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма - Л.:ОГИЗ, 1936.

Стаття надійшла до редколегії

SUMMARY

The article analyses the structural and the semantic aspects of two poems-symbols of the Russian poet of the XIX c. F.I.Tiutchev "Sea and Cliff" and "Swan". It defines the role of antithesis in the realization of symbol in these poems. Tiutchev's originality in the use of it as a trope which forms then structural core of the poem is determined by the poet's concept of historic alienation of human beings and their "dublicotius exostence"

с Б.П.Іванюк,1997.

Питання літературознавства, випуск 4 (61) Чернівці, 1997

І.Л.МИХАЙЛИН
Харківський університет

СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ "ПАТЕТИЧНОЇ СОНАТИ" МИКОЛИ КУЛІША

Останнім часом все більше посилюється інтерес до творчості М.Куліша, котра сприймається як мало не вершинний здобуток української драматургії. Замість половинчатої реабілітації 1956 р., що супроводжувалась замовчуванням його найкращих творів ("Народного Малахія", "Мини Мазайла" і частково "Патетичної сонати") прийшла реабілітація остаточна. Її знаком стала поява 1990 р. "Творів" М.Куліша за ред. Л.С.Танюка - найповнішого зібрання доробку драматурга, - а також вихід його п'єс на кін провідних українських театрів. Поруч з цим наукове осмислення творчості М.Куліша не виглядає таким переконливим. Недосяжним взірцем лишається книга Н.Б.Кузякіної [2]; з найновіших же досліджень увагу привертають праці Л.С.Танюка [4] та Л.М Л.Залеської-Онишкевич [1]. Тимчасом багатошарові, параболічні твори Куліша потребують особливо наполегливих зусиль науковців, пов'язаних з їх різнобічним осмисленням. Окремим аспектам інтерпретації "Патетичної сонати" присвячене це дослідження.

Передусім, варто вказати на унікальність поетики п'єси. Перша особливість - додержання традицій церковного середньовічного європейського театру, що користався симультанною просторовою організацією вистави. Сутність її - в одночасному розміщенні на кону всіх просторових точок драматичної дії, котра, розвиваючись в часі, переміщувалася з одного місця в інше без потрібної для зміни декорацій перерви.

Друга особливість поетики полягає в дивовижному зрощенні в її художньому світі епічного, драматичного й ліричного начал. Епічна стихія мала в драмі своїм джерелом моделювання кульмінаційного моменту національної історії, представленням у зовнішньо-подієвому конфлікті основних політичних сил епохи.

Тут автор не оригінальний, такі завдання ставили перед собою драматурги й до нього. А от глибина ліризму в "Патетичній сонаті" була надзвичайна і практично не мала собі аналогів у попередників. Лірика як рід літератури має своїм предметом "внутрішню людину", тобто її психофізичні, емоційно-інтелектуальні стани. Куліш робив нові кроки на терені введення в драму саме "внутрішньої людини". П'єса мала епіграф: "Із спогадів мого романтичного нині покійного

друга й поета Ільки Юги на Жовтневих роковинах у клубі ЛКСМУ про свій незавидний, як сказав він, проте повчальний революційний маршрут" [3, с.174]. Епіграф мав кілька функцій. По-перше, він відігравав роль удару камертона перед початком гри оркестру, спрямовував реципієнта на сприйняття такого твору, естетичний пафос котрого буде мати романтичну і трагічну домінанту. По-друге, епіграф містив щонайважливішу вихідну інформацію: перед нами сповідь-спогади людини, що вже померла; отже, вся наступна драматична дія є матеріалізацією "внутрішньої людини", мусить сприйматися як реалізація внутрішньо-психологічного трагедійного конфлікту. По-третє, епіграф - це єдине місце в тексті драми (крім назви), що належить авторові, де він, автор, передає свої оповідні права літературному персонажу "другу й поету Ількові Юзі". В епіграфі автор - "Я", про що свідчить присвійний займенник першої особи "мого", а Ілько Юга - друг автора. Але з початком першої ж ремарки: "Уяви собі, друже..." [3, с.174], вони міняються місцями: оповідачем стає Ілько, автор - пасивним слухачем, участі в драматичній дії він не бере, що абсолютно логічно, інакше вся сповідь - нісенітниця.

І, нарешті, ще на одній функції епіграфа слід наголосити: його врахування дає надзвичайно істотні дані щодо трактування фіналу. Цензурні утиски призвели автора до створення двох варіантів останньої дії: у першому варіанті Лука заспокоює Ілька, відраджує від самокартання, Юга вбиває Марину; у другому - Ілько видавав Марину Луці, той заарештовував її, але потім заарештовував і Югу, щоб вранці передати в ревтриб, на суд за зраду. Що чекало Ілька в трибуналі - здогадатись не важко, тим паче, що в епіграфі він представлений як "нині покійний". Але водночас епіграф встановлював часову дистанцію між повіданою історією і смертю героя: розміщував між ними сам факт спогадів "на Жовтневих роковинах у клубі ЛКСМУ", який міг відбутися тільки тоді, коли б Ілько уникнув суду трибуналу. Таким чином епіграф дає нам підстави визнати більш вірогідним перший варіант фіналу: смерть Ілька поставала в ньому як самогубство героя, що загубив унутрішню гармонію, мету життя (про це й сповідь), і сам виносить собі вирок, аби спокутувати гріх.

Отже, уся п'єса - це внутрішнє мовлення Ілька, картини дійсності, побудовані в його свідомості оповідача, що не виключає, звичайно ж, реалістичної вірогідності цих картин. Мовленню Ілька належать ремарки, які не тільки характеризують спосіб дії героїв, але й емоційно-інтелектуальну реакцію оповідача на навколишнє.

Куліш дав і справді унікальний драматичний твір на зрізі лірики й драми. Найголовнішим формальним показником їх зрощення є представлення головного героя Ілька як оповідача під назвою "Я", а також суб'єктивізація ремарок.

Головна тема зрілого Куліша, що розв'язувалася і в "Народному Малахії" і в "Мині Мазайлі", тут висувалася аж геть на перший план - тема національного визволення України. З цього погляду попри всю важливість оповідача-Ілька (й ліричного героя) все ж центральна роль належить Марині. Вона зосереджувала в своїй мовній партії "програму", як вона сама говорить, а всі інші персонажі, більш чи менш значимі, оберталися навколо неї, як планети довкруг зірки. Щоб зрозуміти Марину, слід уважно рзглянути позицію її батька, Ступая-Ступаненка, що розкриє умови формування поглядів дочки, використання нею його уроків.

Ступай-Ступаненко - учитель малювання та чистописання, українець запорізької крові. Драматург не випадково дає йому ім'я Мазепи - "Іван Степанович", ще й нагадує цю паралель для забутькуватих реципієнтів [3, с. 184]. Ступай романтично закоханий в Україну, для котрої, як він вважає, з падінням царизму прийшов зоряний час. Він уже сприймає вільну Україну, декларовану у "відозві нашої Центральної ради" [3, с.184], як доконаний факт. Його поведінка на сцені дуже часто виглядає комічною, як комічним у репліках блазня постає Лір - король без королівства. Ступай-Ступаненко - сам собі і король і блазень. Він є патріотом держави, якої ще не існує. Тому він смішний, коли замість Євангелія ворожить на "Кобзарі", коли читає свій політично-сентиментальний, національно розчулений щоденник, коли христосується по телефону з директором гімназії й генералом Пероцьким. Ступай-Ступаненко живе не в реальній навколишній дійсності, а в світі національних мрій і фантазій. Єдиний критерій, за яким він оцінює людей, - це національність, українська мова. А в місті йде соціальна революція, Ступай не зважає на це, вбачає брата в кожному, хто заговорить по-українськи, не дуже-то враховуючи реальний зміст сказаного. Він представник того погляду, згідно з яким народна держава мусить діяти не збройними, а демократичними методами. У п'єсі він ні разу не тримає в руках зброї і навіть не говорить про воєнні методи запровадження своїх ідей. "Я маю зброю, - говорить він Марині. - Українське слово... Вийду навстріч і скажу, нагадаю святі й соціальні слова: обніміте, брати мої, найменшого брата!.." [3, с. 212].

На цьому терені розгортається трагедія Ступая-Ступаненка. У вирі громадянської війни ідея вільної України виявила свою кволість і незахищеність. Українське село не вистояло проти гармат і багнетів

білих і червоних, не стало відчутною самостійною силою. А відтак ця українська сила мусить приєднатися до якоїсь іншої, що означало йти на компроміси, почасти відмовлятися від своїх ідеалів. Ступай не був готовий до цього. Вийшовши під час контрповстання на вулицю, опинившись серед бою, він займається медитаціями: "Я уже повстав А куди йти, на чию руч стати, - їй-богу, не знаю!" [3, с. 242]. Він намагається закликати воюючі сторони до примирення на національній основі, адже і там і там воюють українці, а у відповідь дістає в груди кулю. "Цікаво знати, з чийого боку куля..." - були його останні передсмертні слова [3, с.243]. У долі Ступая-Ступаненка показано крах української національної романтики, її трагічну неспроможність протистояти великодержавній експансії. Але цікаво, що найглибше розуміє нежиттєвість батькової позиції, її комедійну трагедійність його донька Марина. Вона, безумовно, вихована в полі світоглядного тяжіння батька, є свідомою українкою, сприйняла ідеали національного відродження України, - і все ж таки вони з батьком не однодумці, а опоненти. Марина ніколи не веде з батьком справжньої дискусії, обмежуючись уїдливими репліками, щодо його ідеологічних заяв. Вони акумулюють ставлення Марини до батька, яке можна схарактеризувати як часткове прийняття його концепції, іронічне, напівповажне реагування на його національну романтику.

Перша репліка Марини, адресована батькові: "А-а, мій таток: пощипані українські вуса, сивенький чубок!" [3, с. 183] - звучить камертоном її подальшого ставлення до старого Ступая. "Начепив жовтоблакитну квітку - от комік!.." [3, с. 196], - говорить вона в сцені мітингу. "Милий ти мій комік!" [3, с. 216], - відповідає на заяву батька про соціалістичний вибір. Але здебільшого її репліки мають не тільки емоційно-оціночний, але й концептуально-заперечливий характер. "Ти комік, тату, - говорить вона на прохання Ступая дати заполочі для вишивання червоного прапора. - На Московському кумачі України самостійної не вишити!" [3, с.237]. Батькові вагання між червоними й білими вона зустрічає нищивним афоризмом: "Хоч ярмо й червоним стане, а ярмом не перестане!" [3, с.210]. А намір Ступая вийти назустріч повстанцям, аби нагадати їм Кобзареві заповіти, супроводжує такою реплікою: "Кому? Більшовикам? Бандитам? Бидлові, що реве від крові й трощить наші найкращі ідеї?" [3; с.212]. Вона усвідомлює, що існування вільної України можливе лише за умови існування української держави. За це вона й бореться, за це - слід гадати - бореться й комітет Золотої Булави. Марина - реалістка вже тому, що розуміє, якої величезної шкоди завдала Україні російська колонізація, зденаціоналізувавши її народ.

Усвідомлення слабкості власне українських сил приводить реалістку Марину до пошуку спільників; і вона їх шукає з гарним знанням політичної ситуації, шукає серед тих, хто підтримує ідею української державності. Місцеві більшовики, керовані "петроградським товаришем", що про нього двічі згадує Лука [3, с.180, 192], для неї неприйнятні; вона знає гасло марксизму: "У робітників немає батьківщини" і неодноразово декларує своє розуміння неможливості української держави під червоним прапором. Неприйнятний для неї і поет-романтик Ілько Юга, бо нездатний до активних дій, вона характеризує його як і батька: "такий комік - горищаний відлюдник" [3, с.187]. А відгак, відкидає й кохання симпатичного Ілька, а перевагу віддає військовику, корнету Андре Пероцькому.

Марина поетично говорить про свою батьківщину, прагнучи її рівності з сусідами, її суверенітету. Україна ввижається їй "країною, де на дверях два замки іржаві висять, московський і польський" [3, с.187] - це з листа до Ілька. Резонують ці образи й мотиви і в розмові з Андре. Марина знаходить спільну мову з росіянином, демонструючи відсутність у своїй "програмі" ідеї національної нетерпимості. В особі Андре вона побачила людину практичної дії, здатну запровадити в життя її ідеї та ідеали. "Ви заздалегідь формуєте загони вільного козацтва, я організацію - це практичний шлях" [3, с.195], - укладає вона угоду з Андре. Заплатою за підтримку Андре українського відродження має бути сама Марина, її кохання. Марина довірилася Андре ще й тому, що той виявив виразні симпатії до України Це дало можливість їй сподіватись, що він і є той казковий лицар, якого жде "дівчина самітна в країні вічного кохання", "жде і мріє, що тому отдасть і душу і тіло, хто замки ті позбиває" [3, с.187]. Ставлення Марини до Андре раціональне, ділове, вона просить Ілька врятувати Пероцького не як коханого, а як спільника по боротьбі. Андре ж, використавши організацію Золота Булава, підняв контрповстання і, перемігши в ньому, зрадив угоду з Мариною. Так відрезонував у Куліша мотив шевченкової "Катерини": "Кохайтеся, чорнобриві, та не з москалями". Як у Шевченка обманута москалями Катерина виступає цілим символом України, так і в Куліша зраджена москалем Марина теж стає знаком усієї України. Про це свідчить і її підпільний псевдонім у комітеті Золотої Булави - "Чайка". Чайка - стародавній символ української землі, широко закріплений у фольклорі, сягає вглиб століть. Великої популярності набула в народі пісня "Ой горе тій чайці, горе тій небозі", первісний текст котрої, за переказами, належить Іванові Мазепі, а сама вона відома в численних варіантах, що були записані в різні часи від Волині до Слобожанщини.

Наділяючи Марину псевдонімом "Чайка", драматург ідентифікує її з Україною, підносить до символу батьківщини. Як у народній пісні кривдниками чайки виступили чумаки-українці, так і в Куліша убивцею Чайки-Марини стає українець Ілько Юга. Звернімо увагу на подвиг Марини. Посилаючи Андре за допомогою на околишні хутори, Марина підписує листа - "член комітету Чайка" [3, с.231]. Лист таємний, у ньому нема чого фальшувати - вона-таки справді є лише членом комітету. Але на більшовицьких допитах, рятуючи інших членів організації, голову комітету, вона, бере всю провину на себе, внаслідок чого у вироку з'являється: "Організатора й керівника контрреволюційної організації Золота Булава Ступай Марину розстріляти" [3, с.253]. Марина гине через зраду "русского движенія" [3, с.231], через відступництво Ілька Юги, що не має належної національної свідомості, аби зрозуміти її прагнення.

Поруч з трагедією Марини розігрувалася й трагедія Ілька Юги - студента "з університета на дому. Екстерн" [3, с.178], учорашнього селюка: "Прибився у город із села вчитися. Батько десь за пастуха" [3, с.178] - й поета. Він носій загальнодемократичної гуманістичної концепції. У цілому приймаючи думку Л.С.Танюка про автобіографічність образу "Я" - Ілька [4, с.22], відзначимо значну кількість при його побудові літературних алюзій з поезією молодого П.Тичини. Своєрідною алюзією на тичинівські "Сонячні кларнети" є геліком, обов'язковий атрибут помешкання поета. Він вчиться на ньому грати і називає геліконом "з оркестру гуманізму" [3, с.179]. "Я ніколи не покохаю жінку, котрій бракує слуху" [5, с.136], - заявляє ліричний герой книжки Тичини "Замість сонетів і октав". Уся дія п'єси супроводжується могутнім звучанням "Патетичної сонати" Бетховена, яку розучує на піаніно Марина. Це та жінка, якій не бракує слуху - ідеал двох ліричних героїв: Тичини і Куліша. Ілько сміливо вступає в дискусію з Лукою з приводу вузькості соціальної боротьби і неможливості розв'язати в ній завдання вдосконалення людини: "Над світом полощеться в крові прапор боротьби. Для чого? Щоб завтра замаяв над нами прапор вільного труда. Та тільки тоді, як над світом замає пропор вічної любові... Тільки тоді, як Петраркою стане той, хто сьогодні б'є жінку, - наступить всесвітня соціальна весна" [3, с.180] Але ця думка - джерело вдосконалення людини в ній самій, а не в соціальній боротьбі - є центральною і в збірці "Замість сонетів і октав". "До речі: соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити" [5, с.136], - заявляє переконано ліричний герой. Його приголомшують жахіття громадянської війни: "Велика ідея потребує жертв. Але хіба то є жертва, коли звір звіра їсть?" [5, с.131]. Звідси закцик: "Приставайте до партій, де на людину дивляться як на скарб

світовий і де всі як один проти кари на смерть" [5, с.140] і філософський висновок: "Все можна виправдати високою метою - та тільки не порожнечу душі" [5, с.148].

Куліш дає свій варіант життєвої ситуації, близький до тичинівських "Листів до поета". Його героїня Марина теж пише свій "лист до поета" Ілька Юги із виразом прихильності й закоханості. "Поете мій коханий" [5, с.105] у Тичини й "Поете милий" [3, с.187] у Куліша. Схожа й атрибутика: "Еллади карта, Конюбинський, на етажерці лебідь" [5, с.105] в описі Тичини. "Одчинене вікно, вітрилом напнулась серпанкова завіса. Немов під нею пливе освітлений кут кімнати: піаніно, погруддя Шевченкове й квіти" [3, с.175] - так в описі Куліша. І, нарешті, алюзією на тичинівський вірш "Як упав же він..." є драматичний монолог Ілька після того, як він став свідком освідчення Марини й Андре. Після ремарки: "Мені неймовірно важко. Я не впізнаю речей" [3, с.196] йдуть слова: "Як упав ти з палички-коня на сміття якесь..." [3, с.196]. При всій пародійності звучання цієї ремінісценції, вона теж наповнена трагічним змістом: з цього місця Ілько перестає жити в "країні вічного кохання" [3, с.179], вражений внутрішньою драмою - Марина віддала перевагу іншому, - він байдужіє до своїх попередніх гуманістичних ідеалів. Наступного разу ми вже бачимо його учасником більшовицького повстання проти законного уряду. З цього місця припиняються й літературні ремінісценції з поезії Тичини. У чому ж їх сенс? Обидва письменники створювали тип українського інтелігента, вихованого на загальнодемократичних гуманістичних абсолютах, на моральних цінностях свого народу. Такі люди в часи соціального вибуху не могли зберегти свою самодостатність і тотожність, губилися перед навальними подіями, зрікалися своїх ідеалів і переходили під ті чи інші соціальні прапори або гинули. У побудові такого образу, особливо на першому етапі, коли він ще є поетом і мрійником, драматург досягає вагомих результатів, майстерно використовуючи алюзії з Тичини.

Якщо Марину критика назвала "жовто-блакитною Федрою" [3, с.785], то Ілько має повне право на ім'я "українського Гамлета". Він весь час у внутрішньому русі, сумнівах, змаганні з самим собою. Два полюси, між якими, як велетенський маятник, гойдається його душа, - це "країна вічного кохання" [3, с.179] і "інтернаціональної й соціальної аксіоми" [3, с.260]. Перший погляд висловлюється в першому монолозі героя, адресованому Луці, другий - в останніх репліках дискусії з Мариною. Ці два місця стають відправною й фінальною точками в еволюції Ілька, але його шлях не пряма лінія між цими точками. Та й фінал, у якому він говорить про прийняття

нових ідеологічних аксіом, виявляється несправжнім фіналом, а центральною підтасовкою, справжній же фінал розкривається в епіграфі. Отже вічний внутрішній рух, віра в одні, а потім у другі ідеали, повернення до старого й новий рух у пошуку морального й філософського опертя - ось у чому сутність Ілька.

Спочатку внутрішньо-психологічний конфлікт Ілька постає у вигляді дилеми: кохання - дружба. Кохання уособлюється в Марині, дружба - в Луці. Але кохана й побратим стоять на антагоністичних позиціях. Через це й Ілько потрапляє з часом у вир боротьби, ще не досить добре розуміючи її сутність, методи й значення. Вагання й нерішучість (а за ними стоять вічні сумніви мислячої людини в справедливості свого чину) - домінанта його характеротворення.

Спочатку він не може подолати внутрішній опір, щоб освідчитися Марині в коханні; пише сто тридцять першого листа, ставши предметом добродушних, але щодалі, то все більш злісних і жорстоких кепкувань побратима. Лука лютує, що втрачає потенційного спільника в класовій боротьбі. І в рядах червоних повстанців Ілько виявляє таку ж нерішучість і вагання.

Внутрішня еволюція Ілька, розпочавшись в межах загальнолюдських цінностей (кохання - дружба), дедалі більше втягується в суспільну колізію (нація - клас). Побачивши коло ніг Марини іншого обранця, він втрачає надії на взаємність у коханні й мусить "вдовольнятися" дружбою. Так він потрапляє в один табір з Лукою, бере участь у більшовицькому повстанні, збирається пересісти з "палички на коня" [3, с.219] І тут Марина кладе на його "тріумфальну путь" [3, с.218] свою просьбу.

Мотив двійництва, блискуче опрацьований в останній дії, вперше з'являється тут. Марина пропонує Ількові своєрідну гру, і він приймає її: вони обидва говорять про нього колишнього, мрійника і поета, у третій особі, як про людину сторонню, ніби відсутню тут у цю мить. Тому Марина боязко запитує його: "Він ще живий?... поет, що писав мені листи?" [3, с.219]. І лише отримавши ствердну відповідь, упевнюється в можливості дальшого діалогу. Вона його веде не з Ільком - червоним повстанцем, що стоїть перед нею, а з Ільком - поетом і мрійником, якого вона пробуджує в червоному повстанці. Бо лише до того Ілька, двійника нинішнього, може вона звернутися, активізувати національні почуття: "Невже, скажіте, вам чужа найрідніша і свята ідея національного визволення?" [3, с.219]. І двійник Ілька нинішнього відгукується на обіцянку любові, на ідею національного відродження, і в ім'я цього визволяє Андре Пероцького. Двійництво Ілька загострюється тоді, коли він побачив наслідки свого вчинку і оцінив його як зраду і злочин. Тому він і приходить, після

глибокого самоаналізу, каятися до Луки. Ількові здається, що засудивши свій вчинок, він позбувся двійництва й здобув внутрішню тотожність. Але насправді це не так. Насправді ж це мрійник і поет виявили найвищу чесність і благородство і зажадали суду над своїм двійником - червоним повстанцем. Якби в Ількові й зараз не містилося його перше єство, він би мав міркувати, як Лука, шукати виправдання, а не осуду: "Спіткнувся раз - устань мерщій! Не рви душі й амуніції! Будь солдатом революції з простим серцем!" [3, с.253]. А "солдат революції" не хоче бути примітивом "з простим серцем" і, відкидаючи виправдальні софізми Луки, заявляє: "Від того мій злочин не меншає в моїх очах" [3, с.252]. "Солдатові революції з простим серцем" мала б бути байдужою доля рокованого на смерть ворога, а Ілько вимагає побачення з Мариною.

Сцена останнього побачення ще рельєфніше виявляє, що поетові й червоному повстанцю не вдалося досягти тотожності й позбутися двійництва. Щоправда, поет гине і, здається, живе здебільшого в уяві Марини. "Я ждала на нього (ката. - І.М.), і ось прийшли ви. Але я ждала й вас" [3, с.254], - говорить вона, відразу знову розділивши Ілька на ката й поета. Вона вже не запитує Ілька, чи живий поет, а він рішуче заявляє: "Благословляю день майбутній і пересідаю на коня!" [3, с.257]. І все ж Марина не вірить у це пересідання, вона переконана, що Ілько-кат - це лише двійник (тінь) справжнього Ілька-поета, і апелює до другого: "Ви дивитесь на нього (показує на мене), на двійника свого. Що, стереже? Хай зачекає зі зброєю" [3, с.256]. Згодом: "Спитайте, милий, у двійника, ну навіщо він засадив мене у цей темний підвал?" [3, с.256]. Ілько ніби не приймає на цей раз Маринині гри говорити про себе в третій особі, його свідомість протестує проти цього, але в ремарках - а вони, нагадаємо, розташовані теж в полі внутрішнього зору Ілька, - де спрацьовує підсвідомість, він не утримується, щоб не прийняти позиції героїні: "Вона, сяючи коханням і жагою, проходить повз мене, ніби її справді веде мій двійник" [3, с.256]. І ще ремарка: "Вона, немов справді жито, розгортає руками і йде сходами до дверей своєї квартири. Веде мене уявного" [3, с.257].

Спроби Марини, минаючи двійника-ката, апелювати до Ілька-поета закінчується на цей раз поразкою. Але не тому, що її позиція виявилася ущербною чи забракло красномовства - навпаки, її мрія про національне відродження звучить як ніколи сильно, а Ількова позиція: "Моя нація тепер там, де клас" [3, с.259] виглядає необгрунтовано й декларативно. Загибель Марини спричинена все тим же Ількомпоетом. Він прийшов у підвал не для політичної дискусії, він її програв - та й чи міг виграти? Ілько-поет привів у підвал Ілька-ката,

щоб самому вбити приречену на смерть Марину, аби вона не дісталась у руки справжнім катам. Убивство Марини зображалося як визволення Ілька, але він не тільки не здобув бажаної гармонії, а навпаки, вбивши Марину, знищив у собі таку частину свого "Я", без якої вже не міг існувати. Тому "Патетична соната" - спогади "ниш покійного", як свідчить епіграф, Ілька Юги, що не зміг жити поза "країною вічної любові", без загальнолюдських цінностей, убгавши себе в рамки класової ідеології й психології. Ілько гине внаслідок нерозв'язного внутрішньо-психологічного конфлікту, знаходячи лише в смерті можливість для зняття свого двійництва.

У п'єсі гинуть найголовніші герої, які виявляли свою індивідуальність, особистісну неоднозначність. Доля країни лишалася в руках тих, хто виконував указівки "петроградського товариша" "Патетична соната" звучала як могутнє засудження класової ненависті, відкидання вічної любові, неперехідних загальнолюдських цінностей, кликала повернутися до них, до повноти людського буття

1. Залеська-Онишкевич Л.М.Л. Куліш і Брехт: Самоспостереження героя та самоспостереження автора //Сучасність. 1992, N 1. - С.131-135.
2. Кузякіна Н.Б. П'єси Миколи Куліша: Літературна та сценічна історія. К., 1970.
3. Куліш М.Г. Твори: В 2 т. К., 1990. - Т.2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади /Упоряд., підгот. текстів, комент Л.С.Танюка.
4. Танюк Л.С. Драма Миколи Куліша //Куліш М.Г. Твори: В 2 т К., 1990. - Т.1. - С. 3-35.
5. Тичина П.Г. Зібр. творів: У 12 т. К., 1983. - Т. 1.

Стаття надійшла до редколегії 26.10.92

SUMMARY

The means of organization of the dramatic action, the formation of the lyrical environment of the play, the functions of epigraph, and the peculiarities of the remarks are under examination in the present article Analysis is conducted from the point of view of conceptual essence and poetry, formation of the tragic characters: Stupay-Stupanenko, Maryna, Ilko

© І.Л.Михайлин, 1997

ДО УВАГИ АВТОРІВ

1. Статті, надіслані до редколегії, повинні мати рекомендацію відповідної кафедри вузу або відділу (сектору) науково-дослідного інституту, оформлену як витяг з протоколу, підписаний завідувачем кафедри або відділу (сектору) і завірений печаткою.

2. Статті приймаються до друку переважно українською мовою. Для авторів з-за меж України допустимі також інші мови з наступним перекладом у редакції на українську мову.

3. Рукописи статей подаються у двох примірниках, передруковані на машинці (не портативній) через два інтервали на білому папері через чорну стрічку. Виділення в тексті підкреслюються червоним. Спеціальні символи, діакритичні знаки та літери, що вживаються тільки в національному алфавіті, підкреслювати зеленим і робити відповідні позначки на берегах.

4. 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

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

6. Автори зобов'язані керуватися сучасною системою оформлення виносок. В кінці статті в алфавітному порядку наводиться список літератури, на яку посилається автор. Кожне цитоване джерело - з нового рядку. Напр.:

1. Копистянська Н.Х. Аспекти вивчення часу в літературознавстві //Радянське літературознавство. К., 1988, N6. - 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, 1983.

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

7. Усі цитати та посилання в статті повинні бути ретельно перевірені за першоджерелами і завізовані автором у першому примірникові (на берегах рукопису).

8. Після списку літератури друкується резюме англійською мовою розміром до 1 сторінки, що містить призвище автора, назву організації та заголовок.

9. До рукопису додаються на окремому аркуші відомості про автора: прізвище, ім'я, по батькові, місце роботи, посада, вчений ступінь і звання, домашня адреса, телефон. Рукопис обов'язково підписується автором.

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

11. Збірник "Питання літературознавства" є безгонорарним.

Адреса редколегії: 274012, Чернівці, вул. Коцюбинського, 2.
Університет, редакція збірника "Питання літературознавства".

Редакційна колегія

Зміст

Затонський Д.В. Кінець ідеологій, або Пора чистилища.

МІФОЛОГІЯ - ФОЛЬКЛОР - ЛІТЕРАТУРА
Михед П.В. Фольклор і проблеми художньої комунікації в мистецтві бароко.
Ярмистий М.В. Семантична трансформація ідейно-художнього змісту билини і літературних творів традиційного походження.
Мусій В.Б. Відображення міфології українського та російського народів у творах О.М.Сомова.
Лихоманова Н.О. Міфологічна парадигма постмодерністського роману (до проблеми інтертекстуальності)

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ
Лімборський І.В. Становлення художніх принципів сентименталізму в українській літературі XVII-XVIII сторіч.
Слюсар А.О. Епічний герой у повістях М.В.Гоголя і поезії Т.Г.Шевченка
Денисова Т.Н. Роман про землю: Уільям Фолкнер і українська література. Експеримент з компаративістики.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО
Куконіна Н.А. Кількісний аналіз стилістичних характеристик словників трагедії В. Шекспіра "Гамлет - принц данський" та її перекладів на російську мову М.Лозинського та Б.Пастернака
Рихло О.П. Освоєння поеми Едгара Аллана По "The Raven" в українській літературі

ПОЕТИКА
Волкова Л.П. Ще раз про композицію комедій М.В.Гоголя.
Іванюк Б.П. Вірші-символи Ф.І.Тютчева: досвід структурно-семантичного аналізу
Михайлин І.Л. Спроба інтерпретації "Патетичної сонати" Миколи Куліша

Contents

Zatonsky D.V. The end of ideologies or Time of purgatory.

MYTHOLOGY - FOLKLORE - LITERATURE

Mykhed P.V. Folklore and problems of artistic communication in art of baroque.

Yarmysty M.V. Semantic transformation of idea and artistic content of bylina and literary works of traditional origin.

Musiy V.B. Reflection of Ukrainian and Russian peoples mythology in O.M.Somov's works.

Lykhomanova N.O. Mythological paradigm of post-modernist novel (to the problem of intercontextuality).

UKRAINIAN LITERATURE IN THE WORLD CONTEXT

Slyusar A.O. Epic character in narratives by M.V.Gogol and T.G.Shevchenko.

Denisova T.N. Novel about land: William Folkner and Ukrainian literature. An experiment in comparative studies.

THEORY OF TRANSLATION

Kukonina N.A. Quantitative analysis of stylistic characteristics of vocabularies of W.Shakespeare's «Hamlet, prince of Denmark» and their translations into Russian by M.Losinsky and B.Pasternak.

Rykhlo O.P. Assimilation of E.A.Poe's poem «The Raven» in Ukrainian literature.

THEORY OF POETRY

Volkova L.P. Once more about the composition of Gogol's comedies.

Ivanyuk B.P. Poems as symbols of F.I.Tyutchev: experience of structural-semantic analysis.

Mykhaylin I.L. An attempt of interpretation of «Passionate Sonata» by M.Kulish.

Підписано до друку 11.12.97р. Формат 60x84/16. Друк офсетний. Папір друкарський. Умовн.друк.арк. 8,75. Обл.-вид.арк. 9,24. Тираж 300 прим. Замовлення № 146.

Відділ поліграфії Чернівецького ЦНТЕІ. 274000, м.Чернівці, вул.Університетська, 23.