

ученого дають основу не тільки для утвердження, але й для конкретизації принципів відмінностей художнього слова як значущого елемента образного, естетичного цілого літературного твору від його позахудожнього прототипу від того ж самого слова, але за межами твору.

Іван Франко, йдучи від соціологічної до психологічної концепції літератури, базувався на новітніх даних тодішньої психології. “Концепція, яка, зрештою, замінила явно тенденційний соціологізм Золя, базувалась на даних експериментальної психології В. Вундта, психолінгвістики Г. Штейнгаля та психоестетики М. Дессуара. Ці відмінні, але споріднені галузі науки лягли в основу трактату “Із секретів поетичної творчості”. Вчення О. Потебні про внутрішню форму слова є близьким до трактування Франком першопринципи зародження слова у “нижній свідомості”. Іван Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” стверджує, що у підсвідомості лежить “найбільша частина усіх тих суєтій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячолітньої культурної праці всього людського роду”. Весь зміст цієї діяльності “раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму” [5: Т. 31:60]. На думку І. Франка, верхня свідомість діє логічно, шляхом фактів, припущень і висновків, а нижня – еруптивно, асоціативно і часто закодовано. Вона найлегше виходить наверх тоді, коли “верства верхньої свідомості пезне чи то хвилево, у сні, чи назавсідги, в тяжкій хоробі” [5: Т. 31:61].

Більше того, І. Франко вважає, що поетична творчість, яка постає на основі тільки “холодного, розумового складання” не хвилюватиме читача, зрештою, мало важитиме у мистецькому творі. “В тім пануванні над сферою нашої нижньої свідомості і в тій легкості комбінування лежить увесь секрет сили і багатства нашої сонної фантазії та тут же лежить також увесь секрет сили й багатства поетичної фантазії” [5: Т. 31:74].

Таким чином, І. Франко говорить про гармонію еруптивної сили патхнення із силою раціональної свідомості. У художньому творі домінують суб’єктивні асоціативні ряди, уяви, фантазії, що є більше індивідуальними, ніж загальними. Звідси письменник має можливість формулювати тільки приблизні ознаки змісту творчого акту, варіюючи його у безкінечних формах пізнання.

О. Потебня вважає, що і сам творець може змінити свою думку в оцінці й інтерпретації художнього твору. Читач тим більше може сам змінювати “зміст слова”. Адже у художньому творі заслуга митця не в тому мінімумі змісту, який автор закладав при творенні, а в певній лабільності образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст. Як і для Гумбольдта, Штейнгаля, для Потебні не існує полісемії. Найменша зміна у значенні слова робить його іншим словом.

Інтуїтивіст Б. Кроче твердить, що мистецтво – це чиста інтуїція, тим самим відмежоване від світу природних явищ, які можуть у нас збуджувати відчуття краси, але не можуть стати предметом естетичної оцінки, словом гарне, знайдене в природі, є на думку інтуїтивістів індивідуальним плодом нашої уяви. Отже, певним чином франкова концепція художнього образу близька до інтуїтивістської.

Проте, на відміну від інтуїтивістського підходу до твору, який не дбає про об’єктивність оцінки, І. Франко намагається знайти об’єктивний зразок

краси. "Літературна критика мусить бути... поперед усього естетичної, значить, входить в обсяг психології, і мусить послуговуватися тими методами наукового досліджу, якими послугується сучасна психологія" [5: Т. 31:53].

Сучасний американський україніст Іван Фізер вважає, що між теоретичними засадами Івана Франка-літературознавця та його практичною літературно-критичною діяльністю є суперечність, і що суперечність він пояснює недостатністю знайомства з фізіологічною психологією Вундта. "У Вундтівській фізіологічній та народній психології методологія досліджу виключала можливість оцінних упереджень. Предметом цієї психології був "зміст досвіду" в його безпосередній натурі, нездеформований ані абстракцією, ані рефлексією. Цієї фундаментальної вимоги наукового досвіду Франко не дотримувався. В критиці всіх був чітко оцінювач, узалежнюючи її від своїх аксіологічних та ідеологічних уподобань" [4:57]. І далі: "Коротше кажучи, суто індуктивної критики, про яку мріяв Франко, не було і не могло бути, бо часто вона була і продовжує бути апіорною, а не послідовно апостеріорною, як психологія" [4:58]. І. Фізер пояснює цю розбіжність і невідповідність у Франка віддзеркаленням подібного роздвоєння в "німецькому літературознавстві, з яким він близько був знайомий і яке десь із половини минулого століття роз'єдналося на теоретично-абстрактне та історично-конкретне. Німецька теорія, ставши переважно справою філософів та університетських професорів, відмежувалася од критики, яка наполягала на з'ясуванні причин нових зв'язків літератури і життєвого контексту" [4:59].

Можливо, справді у літературно-критичних статтях, особливо 90-х років XIX – початку XX століття, І. Франко не завжди звертався до положень, які він відстоював у теоретичних працях. Проте в деяких своїх роботах галицький учений намагався впроваджувати найновіші досягнення теоретичної думки.

Намагаючись провадити свої теоретичні засади психологічного літературознавства до практичного аналізу літературного твору, Іван Франко дає нам спостереження над тими психічними процесами, що відбуваються у свідомості автора при виникненні задуму та реалізації того чи іншого образу. Ці риси Івана Франка – прихильника психологічного літературознавства – помітні у статтях "Переднє слово (до видання: Шевченко Т. Г. "Перебендя"... Львів. 1889)", "Ювілей І. Левицького (Нечуя)", зрештою у праці "З останніх десятиліть XIX віку".

У статті "Ювілей І. Левицького (Нечуя)" І. Франко писав: "Новіша літературна критика, опираючися на психофізичних основах, силкується доходити у кожного автора отих психофізичних основ його творчості, і, тільки вияснивши ті основи, вважає можливим висловити відповідний суд про його творчість" [5: Т. 35:375].

Називаючи І. Нечуя-Левицького "великим артистом зору, всеобіймаючим оком України", І. Франко підкреслює психофізіологічний малюнок творчості автора: "Те око обхапує не маси, не загальні контури в одиниці, зате обхапує їх із незрівняною бистротою і точністю, вміє підхопити відразу їх характерні риси і передати їх нам із тою випуклістю і свіжістю красок, у якій бачить їх само" [5: Т. 35:375].

Під впливом студій німецьких психологів і І. Потебні сформувався психологізм у європейських літературах кінця XIX – початку XX століття. Риси психологізму побачив І. Франко у молодих українських письменників

останніх десятиріч XIX віку, “вихованих на взірцях найновішої європейської літератури, тої, що, сприкривши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою шпуги зробила: розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики [5: Т. 41:525].

Можемо говорити про те, що галицький учений розрізняв, кажучи сучасними словами, текст літературний і науковий. Якщо науковий текст дає точне уявлення про світ, то мистецький твір дає ширший для сприйняття простір. При цьому реципієнт співтворить з письменником, адже читач, “слідкуючи за поетом, і не міркує, куди веде його поет, а тільки відчуває поодинокі імпульси його слова, то все таки він і не спостережеться, як, прочитавши ті рядки, почує себе власне в такому настрої, в якому був поет, складаючи їх, або в якому хотів мати його поет” [5: Т. 31:92].

Здатність людини репродукувати враження у І. Франка призводить до того, що вчений чітко вказує на неподібність творчої фантазії і сновидіння. Сучасний дослідник І. Михайлин вважає, що у цьому питанні І. Франко випередив З. Фрейда [3:309].

Можемо ствердити, що І. Франко знав і теорію Г. Штейнтала, і теорію О. Потебні, хоча на теоретичні праці О. Потебні галицький учений не посилається. Чим це було викликано, важко сказати. Очевидно, немалу роль тут відіграв той факт, що теорія О. Потебні у певному сенсі носила абстрактний характер. Проте роздуми І. Франка у розвідці “Из секретів поетичної творчості”, що стосується творчого процесу, були близькими до психологічної теорії О. Потебні.

Більше уваги приділяв І. Франко праці О. Потебні як дослідника художніх творів української літератури. Зокрема у своєму “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1892р.” І. Франко високо ставить працю харківських професорів О. Потебні, М. Сумцова та Д. Багалія. Особливо цінує він працю О. Потебні “Объяснение малорусских и сродных народных песен”, основне завдання якої філологічне, що свідчило про увагу автора до поетичної форми.

У статті “Нові праці про Україну” І. Франко пише: “Талант професора Потебні – поперед усього талант тонкого аналітика. Розбирає він кожен вірш на найпростіші складові часті або мотиви і на найпростіші форми поетичні, слідить за кожною відміною форми, за кожною комбінацією, кожним переміщенням або зниканням первісного мотиву, послуговуючися при тім величезним порівнюючим матеріалом, якого достачають йому збірники етнографічні всіх племен слов'янських, між котрими обертається як у себе вдома” [5: Т. 27:189].

Пізніше І. Франко високо ставив студію О. Потебні “Из записок о русской грамматике”, в якій виявилася “його геніальна сила і zarazом його слабкість при студіюванні чи то народних пісень, чи языка – се психологічний аналіз, що дуже часто переходить у гру символів і більше-менше випадкових зближень. При тім він звичайно ігнорує етнографічні, історичні та географічні різниці і взаємини, що спричиняє звичайний в його дослідках брак наукового синтезу й позитивних висновків. З усім тим, не можна не згодитися з висновком Ягича, який назвав Потебню “einen der besten Philologen der slavistischen Welt” [5: Т. 41:389–390].

На смерть О. Потебні І. Франко відгукнувся у статті "Наше літературне життя в 1892 році". Вчений вважає, що смерть Потебні зробила щербу – погану службу не тільки харківській школі україністики, але й усій українській науці. Саме учнені О. Потебні М. Сумцову належить всяка пошана за докладний спеціальний розбір всієї наукової спадщини О. Потебні.

Психологічна теорія О. Потебні мала поширення у другій половині ХІХ – початку ХХ століття. Певною мірою її сприйняв І. Франко, популяризуючи її, хоч говорив про її обмеженість. Ця теорія мала значний вплив на дальший розвиток світового літературознавства, українського зокрема. В останні роки значною мірою активізувалися дослідження у цьому напрямі. Тому, пояснюючи зв'язок психологічної теорії з сучасною критичною думкою, І. Дзюба справедливо зазначає, що потебнянська теорія "постулює постійну невідповідність (асиметрію) між естетичним об'єктом і тим, як він сприймається. Для Потебні, однак, ці зв'язки визначаються не стільки специфічним контекстом або різними частинами певного твердження (як, наприклад, заявляли структуралісти), скільки специфічним баченням світу, зашифрованим у внутрішніх формах мови. Це бачення трансформується в окреслену семантичну ідею, що співвідноситься як з мовою, так і з поетичним текстом" [2:17].

Дальше вивчення праці І. Франка над проблемами психологічного літературознавства, зокрема його зв'язок з психологічним літературознавством О. Потебні, ще більше наблизить нас до осмислення проблеми "Іван Франко і питання методології літературознавства".

Література

1. Багалій Д. Іван Франко як науковий діяч // Україна. – 1928. – Ч. 6. 2. Дзюба І. Потебнянська зоря Івана Фізера // Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. – К., 1996. – С. 17. 3. Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фройд: питання естетики // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1997. 4. Фізер І. Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 55. 5. Франко І. Збір. творів в 50-ти томах. Київ, 1976–1986. (Далі, посилаючись на це видання, в дужках вказуємо том та сторінку).

В.О. Дорошенко

Микола Плевако

як історіограф шевченкознавства

Ім'я Миколи Антоновича Плевака (1890–1941) сприймається нині як одна із знакових постатей українського Розстріляного Відродження. Як літературознавець, бібліограф, видавець і редактор він результативно працював у 1920-х роках аж до звільнення з усіх наукових посад і заборони друкуватися – в 1933 р. Майже десять років (1921–1930) М. Плевако був професором кафедри літератури ХІНО (з 1922 р. – завідувач), очолював секцію української літератури при кафедрі історії України акад. Д. Багалія [4:1397], а з 1926 р. керував Кабінетом бібліографії Інституту Тараса Шевченка.

Він зробив вагомий внесок у вивчення і популяризацію творчості Т. Шевченка. У першому томі "Хрестоматії нової української літератури", крім художніх текстів та критико-біографічних нарисів 75 письменників з бібліографією, подавалася найдокладніша на той час бібліографія літератури про життя і творчість Т. Шевченка [5:499–520], що хронологічно продовжувала попередні покажчики М. Комарова (1903) та М. Яшека (1921).

М. Плевако спільно з І. Айзенштоком підготував і видав масовим тиражем односторінковий Т. Шевченка "Поезії. Кобзар" (1925), який самі автори розглядали як одну з перших спроб "дати справжній, канонічний текст Шевченка" [1:7]. Публікацію творів супроводжували примітки, в яких пояснювалися незрозумілі слова, історичні реалії, події чи давалося тлумачення дійсного змісту творів.

До шевченкознавчої проблематики М. Плевако звертається ще у двох своїх розвідках: "Тригорій Сковорода й українська література" та "Шевченків щоденник, його історія, зміст і значення" (обидві – 1924). Остання праця вміщена як передмова до українського перекладу уривків Шевченкового "Журналу" [7:V–XXXI].

Та, без сумніву, найвагомішим внеском М. Плевака в науку про Т. Шевченка є книжка "Шевченко й критика (Еволюція поглядів на Шевченка)" [6]. Її вихід у світ стимулював розвиток нового розділу української літературної історіографії – шевченкознавства, що тоді формувалося й поступово виділялося в окремий розділ гуманітарного знання.

Критичне осмислення великого огрому літератури про Т. Шевченка від 1840-х до публікацій поч. 1924-го року давало М. Плеваку підстави стверджувати про вельми скромні здобутки попередніх дослідників. Такий стан він пояснює кількома причинами: відсутністю повних видань Шевченкових творів, насамперед "Кобзаря", вільних від редакторських втручань й цензурних спотворень; використання імені й слова поета в ідеологічному протистоянні; нерозуміння багатьма критиками "предмета вивчення". Об'єктивному дослідженню доробку Т. Шевченка заважали світоглядні стереотипи, теоретичні схеми, догматичні погляди, що склалися в українській і російській критиці XIX – поч. XX ст.

М. Плевако свідомо обмежував своє наукове завдання, відмовившись від наміру охопити й поцінувати все, що зафіксовано в літературній шевченкіані. Його увага зосереджена переважно на працях "загального характеру", в яких відбито ключові моменти критичної реценсії Шевченкової творчості, розкрито її зв'язки з історією українського суспільства, зі складними процесами національного відродження та самоствердження. Для вченого важливо було з'ясувати, як формувалася в критиці концепція народності Т. Шевченка, який зміст, конкретно-історичний характер вона носила в працях представників протилежних ідеологічних та естетичних орієнтацій. З різних причин за межами аналітичних спостережень опинилася дослідницька шевченкіана І. Франка, явно усічено представлено в книжці доробок С. Єфремова, обійдено публікації М. Богдановича, Балея та інших. Це збіднювало уявлення про реальні процеси і здобутки шевченкознавства попередніх десятиліть.

Генеральна лінія наукового пошуку М. Плевака спрямована на доказове спростування тенденційних критичних поглядів, які звужено, однобічно трактували народність Шевченка, отожднюючи її з категорією просто-

народності, з поняттям провінційності. Практично всі відгуки російської критики на перше видання "Кобзаря" і поеми "Гайдамаки", – на думку М. Плевака, – сповнені "глузування з самого Шевченка, з української мови й усього українського" [6:6], демонстрували "цілковите нерозуміння українського поета і його, хоч і перших, але великих спроб" [6:7]. Ще з більшим глумом і упередженням відзивався про Шевченка й молоду українську літературу несамолюбний В. Белінський. Негативізм оцінок російського критика пояснюється класовою природою його світогляду і "цілковитим незнанням і нерозумінням справи" [6:7] – предмета дослідження. Глумливий тон, упереджені судження російської критики змусили молодого Шевченка дати гідну відповідь усім огудникам своєї творчості й української мови. Він починає краще розуміти себе, своє покликання й вирішує "знехтувати ворожу російську критику й писати тільки українською мовою" [6:10].

Варто, однак, відзначити, що М. Плевако не збагнув чи не зміг відверто оцінити підступне лукавство "народності" Шевченка в інтерпретації російської критики. А в її активі ще до появи "Кобзаря" вже були теоретично обгрунтовані два типи народності: "державна народність", майбутнє якої забезпечено всіма урядовими інституціями, і "первісна народність", яка може врядити породжувати навіть блискучі зразки, як Бернсі чи Котляревські, але є безперспективною. Її адепти мають всіляко остерігатися впливів високої вченості, не претендувати на статус "записних поетів" (тобто – справжніх), не думати "об искусственном создании малороссийской поэзии", а краще піти шляхом Гоголя і Вальтера Скотта [8:56]. Поезія Шевченка беззастережно трактувалася як зразок "первісної народності". Тому з дивною однастайністю російська критика починаючи з 1840-х років свідомо акцентувала лише два аспекти народності "Кобзаря": близькість до фольклорних традицій і доступність широкій масі малоросійських простолюдинів.

М. Плевако чомусь вважає, що подібні погляди склалися на поч. 1860-х років, коли з'явилася рецензія М. Добролюбова на "Кобзар" 1860 року. Російський критик, – наголошує дослідник, "поставився до Шевченка з повною симпатією" [6:12], але не зрозумів його до кінця, оскільки шукав витоки таланту Шевченка лише в єдиному джерелі – народній творчості.

Погляди на Шевченка як виключно українського народного (простонародного) поета прищеплювали суспільній свідомості й інші тодішні російські та українські (східні і західні) критики. Істотні корективи у висвітлення цієї проблеми вніс П. Куліш, який стверджував духовну єдність поета з народом, високо оцінював роль Шевченка в розвитку національної самосвідомості українства. Він відчував, – зазначає М. Плевако, – "не лише народний (простонародний), а й національний геній" Шевченка, "бачив широкий вселюдський діапазон його творчого Духа і реальних зображень" [6:13–14]. Та все ж вийти за межі стереотипного уявлення про Шевченка як "елементарного стихійного співця народнього" [6:13] П. Кулішеві не вдалося.

З народницьких позицій трактував категорію Шевченкової народності й М. Костомаров. Його формула: "Шевченко как поэт – это был сам народ, продолжавший своё поэтическое творчество" [6:15] – стала на довгі роки трохи чи не "авторитетною підвалнякою" для критичних суджень наступних дослідників. Для М. Плевака неприйнятними були й твердження М. Костомарова, ніби Шевченко ніколи не був громадянином; для нього, мовляв, були

чужі донкіхотські мрії про місцеву політичну незалежність; хибною була думка, що простота й доступність Шевченкової поезії не потребує її перекладу на російську мову тощо.

Народницькі погляди на поезію Шевченка довго панували в критиці, мемуаристиці. Їхні відгомони М. Плевако знаходить у публікаціях В. Білозерського. А. Григор'єва, І. Тургенєва, М. Стороженка та інших. У масовій свідомості вони поширені і в наш час.

Новий підхід до проблеми Шевченкової народності започаткували в своїх студіях М. Драгоманов та Ф. Вовк. Об'єктом їх критичних рефлексій (нерідко дискусійних, навіть хибних) стали суспільно-політичні погляди Шевченка, зміст і еволюція національної ідеї як домінанти всієї творчості поета.

Та широким спектром національно-визвольної проблематики творчості Шевченка критика зацікавилася лише наприкінці XIX – на поч. XX ст. Вагомі судження висловив Б. Грінченко у “Листах з Наддніпрянської України” (1892–1893), де сказано, що Шевченко першим проголосив ідею повної незалежності України, пособляв “вироблятися доброму українському національному світоглядюві” [6:57]. Роль Шевченка в долі українства прирівнювалася з діями біблійних пророків. Таланти масштабу Шевченка ще будуть з'являтися в українській літературі, – стверджував Б. Грінченко, – “але не буде вже ні одного рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: будуть великі письменники, але не буде вже пророків” [6:29].

Із критичних публікацій поч. XX ст. М. Плевако розглядає лише ті, в яких Шевченко трактувався як національний пророк, хоч за ним ще довго чіплялися канонізована шістдесятниками репутація – “народний поет”. Лише після революції 1905р., – стверджує М. Плевако, – Шевченко з “народного” стає “поетом національним, символом і гаслом національних змагань українського народу” [6:37], речником ідеалів самостійної Української держави. Саме такі ідеї були лейтмотивними у критичних публікаціях до 50-х роковин від дня смерті поета, хоч проімперська преса безнастанно цькувала Шевченка й усе українське.

Певні корективи в наукове дослідження феномена Шевченка як “апостола соборної України”, “великого вождя” українського народу вносили публікації до сторічного ювілею поета. У книжці наведено ключові, стрижневі фрагменти зі студій М. Грушевського, М. Данька, О. Ковалевського, Смоль-Стоцького, Д. Лукіяновича, з промови Ст. Томасівського, який проголошував: “Шевченко був і є персоніфікацією відвічних змагань України до політичної й культурної незалежності. Шевченко належить до тих великих постатей української минувшини, яким послуговує велика історична назва творців нації! (...) Без Шевченка нема української нації!” [6:55].

За роки національно-визвольних змагань мало що було зроблено для наукового студіювання Шевченка; предметом агітаційно-пропагандистських публікацій здебільшого ставили різні грані міфологізованої постаті поета; його ім'я й канонізований авторитет використовувалися в ідеологічному протистові різних політичних сил.

Після встановлення в Україні комуністичної диктатури спадщина Шевченка піддавалася цілеспрямованій фальсифікації. Марксистська критика, всіляко підтримувана офіційною владою, алярмова намагалася замість недавнього образу “апостола нації” утвердити в масовій свідомості образ

поета-революціонера, “пророка соціальної революції”, такого собі “тов. Шевченка”. М. Плевако начебто підтримує цей курс, “номінативно, – як влучно відзначив колись О. Дорошкевич, – співчуває новій марксистській школі” [2:379], але кваліфікованим аналізом публікацій М.Любченка, В.Коряка, розділу монографії П.Сакуліна та інших авторів наочно демонструє їх низький рівень або ж цілковиту наукову неспроможність. Виняток зроблено лише для книжки А. Річипського “Тарас Шевченко в світлі епохи” (1923), хоч і в ній негативно оцінено надмірне вип’ячування “мужицького” у творчості й світогляді Шевченка.

У підсумкових роздумах М. Плевако солідаризується з тими критиками, які закликали покінчити з “культу” Шевченка, в тому числі й з новоствореним “червоним” культом. Він вважає, що слід організувати всебічне наукове вивчення спадщини Т.Шевченка, надавши цій галузі гуманітарної науки всіляку державну підтримку.

Книжка М. Плевака “Шевченко й критика (Еволюція поглядів на Шевченка)” узагальнювала результати попередніх досліджень і накреслювала нові підходи до наукового вивчення спадщини національного генія. Своїми концепційними положеннями, полемічним пафосом вона явно протистояла офіційним поглядам на Шевченка. Щоб нейтралізувати вплив праці М. Плевака на критичну думку, суспільну свідомість була спільно випущена книжка газетних статей тодішнього марксистського ортодокса В.Коряка (Блумштейна) “Боротьба за Шевченка” (1925). У передмові до неї розвідка М. Плевака трактувалася як зразок “об’єктивного” шевченкознавства, що хоче взяти реванш на ґрунті марксистської критики. Тому пролунав альтернативний заклик: “... нам потрібне наше класове шевченкознавство” [3:9]. Так ідеологічне суперництво на теренах шевченкознавства ставало передвісником і складовою частиною великої літературно-політичної дискусії 1925–1928 рр.

Література

1. Айзеншток І., Плевако М. Від редакторів // Шевченко Т. Поезії. “Кобзар”. – ДВУ. – 1925.
2. Дорошкевич О. Сучасний стан шевченкознавства // Шевченко. Річник другий. – Х., 1930.
3. Коряк В. Боротьба за Шевченка. – ДВУ, 1925.
4. Юнський С. Українська мала енциклопедія. – Буенос-Айрес, 1963. – К. XI.
5. Плевако М. Хрестоматія нової української літератури. Перша половина XIX ст.-ДВУ, 1926.-Т.1.
6. Плевако М. Шевченко й критика (Еволюція поглядів на Шевченка) – Червоний шлях, 1924. Праця написана наприкінці 1923-1924 рр., уперше опублікована в журналі “Червоний шлях”. – 1924. – Ч. 3, 4-5.
7. Плевако М. Шевченків щоденник, його історія, зміст і значення // Шевченко Т. Щоденник. – Х.: Книгоспілка, 1924.
8. (Полевой М.) “Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских” Сочинение К. Тополи. Москва, 1837 // Библиотека для чтения. – 1837. – Т. XXV – Отд. V.

Внесок харківських учених у дослідження історизму українських народних пісень та дум

Увага до пісенного фольклору як історичного джерела з'явилася після публікації збірки М. Церетелева "Опыт собрания старинных малороссийских песней", який хоч і вважав українські пісні та думи "залишками" зруйнованого часом великого народного епосу на зразок "Іліади" або "Одісеї", проте історичного підтексту не торкався [30]. Першим, хто почав аналізувати українські народні пісні та думи, поєднуючи літературознавчий та історичний аспект, був М. Максимович. У вступних статтях до багаторазово ґрунтовно здійснених ним видань українських народних пісень і дум дослідник підкреслює, що ці фольклорні жанри відзначаються багатством змісту і форми [27:1]. Вони можуть бути "найвірнішим і переконливим літописом для нового історика Малоросії" [28:IV]. Однак в оцінках діяльності І. Виговського, Ю. Хмельницького та І. Мазепи автор, на жаль, відійшов від історичної правди.

Надзвичайно високо оцінював українські пісні та думи М. Гоголь. У своїй праці "Про малоросійські пісні" він уперше вводить у науковий обіг термін "історична пісня". Фольклор для нього – це "народна історія, жива, яскрава, сповнена барв, істини..." [3:393], водночас не позбавлена домислу, який треба сприймати критично. Багато цінних думок про історизм українського фольклору висловив О. Бодянский у студії "О народной поэзии славянских племен" (1837). Той факт, що український народ має найбільше героїчних пісень, дослідник пояснює його героїчною історією [2:127].

Активну участь у процесі збирання та дослідження українського фольклору взяли також вихованці Харківського університету – члени гуртка, що пізніше одержав назву "Харківська школа романтиків", очолюваного енергійним вченим І. Срезневським, в результаті зусиль якого з'явилися видання "Запорожская старина" (1833, 1835) [8]. Інший член гуртка А. Метлинський видає "Южно-русский сборник" (1848) [19] та "Народные южно-русские песни" (1854) [20]. М. Костомаров уперше широко використовує українські народні пісні та думи для глибокого наукового аналізу, присвятивши їм свою магістерську дисертацію "Об историческом значении русской народной поэзии" (1843) [21]. Новим і особливо цінним є його твердження про те, що літописцями були люди (монахи), віддалені від суспільного і виробничого життя, а тому вони не завжди могли об'єктивно відтворювати історичні події. Доповнюючим джерелом у цьому випадку передусім може послужити фольклор [21]. У наступних працях вчений глибше розвиває свої думки, доповнює новими матеріалами та аргументами, але погляд на основну мету козацьких походів за межі України (нібито заради здобуття трофеїв, а не визволення невольників) залишається незмінним – помилковим [15:119].

У другій половині XIX ст. дослідженням фольклору в історичному аспекті займався П. Куліш, написавши кілька студій, уміщених у виданих ним же "Записках о Южной Руси". Поряд з багатьма свіжими і вагомими спостереженнями тут висловлена також певна недовіра до усної народної

творчості як історичного джерела, викликана неприйняттям насильницьких методів розв'язання суспільних конфліктів [16], які, як відомо, були стимульовані не козацтвом, а нав'язані йому поневоловачами. Ці ж думки, але подані у різкішій формі, зустрічаються також у пізніших працях П. Куліша, зокрема в "Материалах для истории воссоединения Руси" [17:IX].

Помітний внесок у дослідження теми історизму українських пісень зробили В. Антонович та М. Драгоманов. Вони не тільки здійснили ґрунтовне видання цього жанру, а й додали до нього наукове пояснення. Крім того, у передмові переконливо доведено потребу розширити поняття "історичні пісні", включаючи до них усі пісенні форми, в яких "відбилися зміни суспільного ладу" українського народу [9:111]. Слід також згадати праці Я. Головацького "Народные песни Галицкой и Угорской Руси" [5] та П. Житецького "Мысли о народных малорусских думах" [7], але у визначенні історичного підтексту усної народної творчості вони в основному йшли за М. Костомаровим. Український фольклор привертав увагу викладача Харківського університету М. Сумцова, проте його більше цікавили сюжетні запозичення з іноземних джерел, що послаблювало зв'язок з рідною історією [24].

На початку ХХ ст. з'являється фундаментальна розвідка "Студії над українськими народними піснями" (1913). Це – під майже десятирічних досліджень І. Франка, автор яких опирався також на досягнення вчених Харківського університету. У цій праці чимало уваги приділяється аналізу історизму українського фольклору, як допоміжного матеріалу для всебічного вивчення усіх відтінків життя, діяльності, побуту народу, його визвольних змагань. І. Франко ставив конкретне завдання – визначити, "скільки в пам'ятках народної творчості, піснях думах та віршах, міститься історичної правди і наскільки їх можна вважати історичними джерелами" [29:4]. Досягти цього можна, поєднуючи літературознавчий аналіз з історичним. Проте дослідник депо перебільшував значення ступеня відповідності фольклорного твору історичному факту.

Серед великої кількості наукових праць Ф. Колесси про фольклор слід виділити розвідку при першому повному виданні українських народних дум (1920) [11], а також студію "Хмельниччина в українських народних піснях і думах" [12], що містять у собі багато оригінальних спостережень і узагальнень. Стаття Д. Яворницького "Про збирання та дослідження української народної пісні" [31] має підсумковий характер. Оскільки український фольклор взагалі не можна аналізувати без згадки про історизм, то його торкалися майже всі дослідники українських пісень та дум: М. Рильський ("Героїчний епос українського народу") [23], П. Павлій ("Героїчна поезія українського народу") [22], І. Березовський, М. Родіна, В. Хоменко ("Історичні пісні українського народу") [1], Б. Кирдан ("Украинские народные думы") [10] та інші.

До студій з прямою постановкою питання про історизм українського фольклору треба віднести дослідження Леся Гоміна "Визвольна війна 1648 – 1654 рр. у народній творчості" [4]. Автор докладно і глибоко аналізує відображення в історичному епосі загальнонародного та антифеодального характеру визвольних змагань українського народу, основні образи та художні особливості цього жанру. Найкрупнішою монографією про історизм української народної творчості є праця В. Мельника "Історична правдивість

фольклору (VI – XVIII ст.)” [18], у якій всебічно простежується історичний підтекст усіх основних жанрів українського фольклору в межах тринадцяти століть. Зроблено ґрунтовний аналіз відбиття в усній народній творчості усіх етапів боротьби українського народу в зазначений період. Визначено проблеми історичності усної народної творчості. На жаль, навіть ця книга не позбавлена вад, характерних для більшості студій радянського часу – надмірного наголошення на класовому характері фольклору, неспроможності відійти від ідеологічних іпсатів в оцінці національно-визвольних змагань. Не уникнув цих вад також автор дисертації “Відображення історичної дійсності в українській народній творчості” Ю. Ткаченко [26].

Появу в останніх десятиліттях XX ст. крупних монографій, безпосередньо присвячених темі історизму українського фольклору досліджуваного періоду, зафіксувати не вдалося, крім праці “Історія України в народних думках та піснях” [6], автором якої є Григор’єв-Нап. Але вона має переважно навчально-методичний характер. Лише книга професора Харківського університету В. Кравченка “Нариси з української історіографії епохи національного відродження” [13] є прикладом нового, неупередженого, об’єктивного аналізу, автор якої, опираючись на кращі традиції Харківської історичної школи, ґрунтовно простежує найрізноманітніші впливи українського фольклору на історичну продукцію, що з’являлася, починаючи з другої половини XVIII ст. до середини XIX.

Отже, внесок харківських учених у виявлення історизму українських народних пісень і дум є досить вагомим. Саме в Харківському університеті дослідження цієї проблеми вперше було поставлене на широку наукову основу, спричинило появу першої дисертації про історичне значення усної народної творчості [21]. Поеилений інтерес до фольклору, зокрема його історизму, членів гуртка І. Срезневського (Харківська школа романтиків) безпосередньо сприяв пробудженню національної свідомості не лише не Слобожанщині. Він мав вплив також на створення “Книги буття українського народу” – програмного документу таємної політичної організації “Кирило-Мефодіївського братства”, що виникло в Києві 1845 року.

Досвід Харківської школи наукового освоєння історизму українського фольклору враховували майже всі вчені, навіть такі велети, як І. Франко (“Студії над українськими народними піснями”) [29].

Література

1. Березовський І., Родіна М., Хоменко В. Історичні пісні українського народу // Історичні пісні. – К., 1961. – С. 7 – 57.
2. Бодянский О. О народной поэзии славянских племен. – М., 1837.
3. Гоголь М. Про малоросійські пісні // Гоголь М. твори: У 3-х т. – К., 1952. – Т. 2. – С. 393 – 400.
4. Гомін Л. Визвольна війна 1648 – 1654 рр. у народній творчості. – К., 1960.
5. Головацький Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси: В 3 ч. Ч. 3. – М., 1878.
6. Григор’єв-нап. Історія України в народних думках та піснях. – К., 1993.
7. Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах. – К., 1893.
8. Запорожская старина / Изд. И. И. Срезневский. Ч.1: 1500 – 1640. – Х., 1833; Ч. 2: 1640 – 1709. – Х., 1835.
9. Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. В 2 т. – К., 1874 – 1875. – Т. 1 – 2.
10. Кирдан Б. Украинские народные думы. – М., 1962.
11. Колесса Ф. Українські народні думи. Перше повне видання з розвідкою, нотами і знімками кобзарів. – Львів, 1920.
12. Колесса Ф. Хмельниччина в українських народних піснях і думках // Записки

історичного та філологічного факультетів. – Львівський державний університет. 1940. – Т. 1. – С. 41 – 58. 13. *Кравченко В.* Нариси з української історіографії епохи національного відродження (друга половина XVIII – середина XIX століття). – Х., 1996. 14. *Костомаров М.* “Закон Божий” (Книга буття українського народу). – К., 1991. 15. *Костомаров Н.* История казачества в памятниках южно-русского народного творчества // Русская мысль. – СПб., 1880. 16. *Кулиш П.* Записки о Южной Руси. Ч. 1. – СПб., 1856. 17. *Кулиш П.* Материалы для истории воссоединения Руси. Т. 1. – М., 1877. 18. *Мельник В.* Історична правдивість фольклору (VI – XVIII ст.). – Львів, 1968. 19. *Метлинский А.* Южный Русский сборник. – Х., 1848. 20. Народные южно-русские песни / Изд. А. Метлинского. – К., 1854. 21. Об историческом значении русской народной поэзии / Сочинение Николая Костомарова. – Х., 1843. 22. *Павлій П.* Героїчна поезія українського народу // Українські народні думи та історичні пісні. – К., 1955. – С. V – XLVII. 23. *Рильський М.* Героїчний епос українського народу. – К., 1955. 24. *Сумцов Н.* К истории издания малорусских народных песен. – СПб., 1899. 25. *Сумцов М.* Малюнки з життя українського народного слова. – Х., 1910. 26. *Ткаченко Ю.* Отражение исторической действительности в украинском народном песенном творчестве (на материале исторических песен и дум XVI – XVIII вв.). Автореферат на соискание ученой степени канд. филол. наук. – Каменец-Подольск, 1980. 27. Українські пісні, видані М. Максимовичем: Фотокопія видання 1827 р. / Підгот. і розвідка П. Попова. – К., 1962. 28. Украинские народные песни, изданные М. Максимовичем. Ч. 4. – К., 1849. 29. *Франко І.* Студії над українськими народними піснями. – Львів, 1913. 30. *Церетелев Н.* Опыт собрания старинных малороссийских песней. – СПб., 1819. 31. *Яворницький Д.* Про історію збирання та дослідження української народної пісні // Народна творчість та етнографія. – 1966. – № 1. – С. 70 – 73. 32. *Яворницький Д.* Історія запорізьких козаків: У 3 т. Т. 1. – К., 1990.

О.М. Мікуліна

Теорія та історія роману у працях О.І. Білецького “харківського” періоду (1912–1941рр.)

Видатний український критик-літературознавець, учений із світовим ім'ям – Олександр Іванович Білецький посів визначне місце серед діячів української культури. З його ім'ям пов'язано зародження й розвиток української критичної думки повоєнної доби. Праці О.І. Білецького, що розкривають багатство та глибину його наукових досліджень в галузі теорії та історії вітчизняної і світової літератури, літературної критики, позначені винятковою широтою інтересів та надзвичайною ерудицією.

Перші праці ученого з'явилися ще до революції, у Харкові, з яким тривалий час було пов'язано життя та наукова і педагогічна діяльність О.І. Білецького (після війни учений до кінця свого життя жив і працював у Києві). Протягом 1902-1907рр. О. Білецький навчається на історико-філологічному факультеті Харківського університету і вже в студентські роки виявляє свій талант науковця (в ті часи він написав велику оригінальну працю про фаустівську легенду). Після закінчення університету учений швидко працює в галузі історії та мистецтвознавства, займається дослідженням давньоруської літератури, вивченням російської літератури 19ст. та світової культури.

Отже, як бачимо, навчання й робота у Харківському університеті стають першим етапом у формуванні й розвитку літературно-критичних поглядів науковця, виступи якого на поч. 20-х рр. набувають великої ваги серед представників українського літературознавства.

Як відомо, 20-ті роки 20 ст. були часом становлення й інтенсивного розвитку різних жанрово-стильових течій в українській літературі. В цей час починає активізуватися й українська літературно-критична думка. Саме тоді, на початку 20-х, і з'являються перші праці О.І. Білецького, в яких дослідник виявляє гострий інтерес до питань розвитку сучасної вітчизняної й світової літератури. У даній доповіді досліджуватимуться ті праці ученого, в яких критик звертається до проблем розвитку прози, зокрема, романістики.

Отже, на поч. 20-х рр. О.І. Білецький вже має десятилітній досвід у галузі теорії та історії словесного мистецтва, тому проблеми становлення нової української літератури швидко входять до кола інтересів ученого. В цей час О.І. Білецький широко займається вивченням питань з історії російської та української літератур, історії театру, досліджує класичні здобутки античної та західноєвропейської літератур, створює ряд праць з теорії і методології літературної творчості і літературознавства.

Особливе місце у критичних роботах О.І. Білецького того часу належить українці. Характерною ознакою більшості літературознавчих праць ученого є розгляд літературних явищ і тенденцій у широкому національному та західноєвропейському історико-літературному контексті. Іншою визначальною рисою літературно-критичних праць О.І. Білецького "харківського періоду" можна вважати те, що головний інтерес критика на той час зосереджується навколо питань жанрових та стильових пошуків як у західноєвропейській, так і в російській та українській літературах.

Займаючись проблемами становлення й розвитку романного жанру взагалі та жанрових форм роману зокрема, учений в цей період поглиблено вивчає історію та теорію роману (світового, російського).

Так, з історії світового роману дослідник створює цілу серію робіт про класиків світової сатири – Рабле, Кеведе, Салтикова-Щедріна, дає різнопланові характеристики творчості Дж. Свіфта, А. Доде, В. Гюго, В. Скотта та інших представників західної культури. Всі статті О.І. Білецького цінні своїм фактичним матеріалом, історичними згадками, цікавими спостереженнями над творами. Крім того, характерною ознакою цих літературно-критичних праць є те, що кожне літературне досягнення Західної Європи критик розглядає в контексті з іншими світовими літературними явищами, знаходячи у такий спосіб різноманітні зв'язки і паралелі, зокрема у сфері образів, у плані загальної характеристики твору, в галузі форми.

У своїх працях з теорії світового роману критик подає ґлибокий синтетичний аналіз літературних здобутків Західної Європи, при цьому особливу увагу О.І. Білецький акцентує на вивченні "формально-технічної цінності" західної романістики.

Якщо звернутися до такого аспекту, як розгляд у працях О.І. Білецького різних жанрових форм західного роману, то можна побачити, що дослідник у своїх роботах здебільшого займається вивченням нових форм західноєвропейської романістики, зокрема тих, що з'явилися на поч. 20 ст.

Так, у своїй праці "Сучасне красне письменство Заходу" (1924) критик відтворює цілий діапазон "модних" жанрових форм роману. Якщо спробувати класифікувати досліджувані форми, то серед них можна виділити: романи за тематичною спрямованістю ("негритянський" роман – Е. Арокур "Африканське безумство"); за стильовою приналежністю ("експресіоністичний" роман – Келерман "9-е листопада"); за характером проблематики (соціальний роман – Е. Сінклер "Джунгли", "Мініяйли"). Окрему увагу О.І. Білецький приділяє вивченню процесу активізації розвитку соціального роману та фантастичної белетристики, передбачаючи в даному випадку можливість появи подібних романих форм і в українській літературі.

В аспекті розгляду питання про стиль "як систему пануючих ідей та настроїв" представлений аналіз західного роману у статті "Літературні течії в Європі в першій чверті 20 віку" (1925). Відзначаючи той факт, що в оповідній західній прозі переважають тенденції до створення "малих" прозових форм (ескіз, поема в прозі, новела, мініатюра), О.І. Білецький, проте, відкидає поширену на той час думку про занепад роману. Навпаки, критик говорить про створення "грандіозних" форм, серед яких "трилогії, тетралогії, романи на десять і більше томів ("Жан Кристоф" Ромена Роллана), романи екзотичні й авантурні, побутові, психологічні, історичні, соціальні, автобіографічні" [1:280]. Окремо учений відзначає й відновлення інтересу до історичного роману, зокрема в російській літературі (набагато пізніше, у 1940 році, О.І. Білецький присвятить російському історичному романові окрему статтю під назвою "Перший історичний роман В. Брєсова").

Особливої уваги, на нашу думку, заслуговує той факт, що дослідник в цій публікації вперше проводить паралелі між західноєвропейською та російською літературами. Так, говорячи про західні утопічні романи, характерною рисою яких є "сумні передчуття кінця цивілізації", О.І. Білецький відзначає появу "апокаліптичних" настроїв і в російській літературі (творчість символістів).

Отже, як бачимо, учений у цій публікації вже починає говорити про вплив західних літератур на слов'янські (надалі ця думка висловлюватиметься дослідником і в процесі аналізу здобутків української літератури), вважаючи, проте, що синтетичне використання набутих західної культури у слов'янських літературах можливе лише за умови аналітичного сприйняття західних новацій (стильових, формальних) з урахуванням специфіки розвитку літератури на національному ґрунті.

Так, вивчаючи процес розвитку української літератури повоєнної доби [2], дослідник, наприклад, відзначає прояв в українській прозі стильових західноєвропейських тенденцій (імпресіонізм, експресіонізм). Що ж стосується розвитку жанрових форм, зокрема в галузі романістики, то тут О.І. Білецький говорить лише про майбутні перспективи створення романих форм, вважаючи, що українського радянського роману тогочасна проза ще не має. І, хоча вже в 1925 році з'являється перший український соціальний роман ("Американці" О. Досвітнього), проте аж до 1928р. (час появи "Сонячної машини" В. Винниченка) критик продовжує розцінювати існуючі на той час романи ("Американці" О. Досвітнього, "Ревани" П. Панча, "Бур'ян" А. Головка та ін.) як перші спроби "на шляху до майбутнього революційного українського роману".

Отже, починаючи з 1928 року, О.І. Білецький присвячує окремі праці розглядові й аналізу українського роману. Окремої уваги, на нашу думку, заслуговують такі значні публікації ученого, як стаття під назвою "Сонячна машина" В. Винниченка" (1928) та передмова до роману О. Слісаренка "Чорний ангел" (1930) у російському виданні.

Перша публікація стала однією з останніх в українському радянському літературознавстві об'єктивних оцінок творчості В. Винниченка перед періодом тривалого її замовчування. В цій статті критик, крім визнання того, що українська проза збагатилася новим жанровим різновидом (утопічним романом), доходить висновку, що твір В. Винниченка є не просто першим за появою, він також є першим, тобто новаторським, і з тематичної та формальної точок зору. Дослідник про це пише так: "Йому [В. Винниченкові] вдалося дати твір, де елементи соціального, любовно-психологічного, родинного, а почасти й утопічного дано в деякому, не зовсім звичлому для літератури, синтезі", вдалося створити так званий "взірець політематичного роману" [3:131].

Що ж стосується роману О. Слісаренка "Чорний ангел", то у передмові до роману, визначивши жанровий різновид твору як "авантюрно-революційний роман", О.І. Білецький проводить паралелі між даним твором і "Сонячною машиною" В. Винниченка. Він стверджує, що роман "Чорний ангел", як і "Сонячна машина", "наскрізь пронизаний вірою в остаточну перемогу людини за допомогою геніального відкриття, що врятує світ" [4:9], а отже, відносить твір О. Слісаренка до вищих досягнень української прози 20-х рр.

Крім даних робіт, необхідно також згадати ще одну ґрунтовну працю тих років, що з'явилася як передмова до книги "Альманах современной украинской литературы" (1930) і пізніше отримала назву "Украинская литература послеоктябрьской поры" [5]. Ця літературно-критична праця О.І. Білецького є фактично першою спробою наукового узагальнення здобутків української радянської літератури за перші десять років її розвитку. Окремої уваги в даному разі заслуговують критичні погляди літературознавця на процес розвитку українського роману повоєнної доби. Так, згадуючи про спроби утворення певних романних форм ("Реванш" П. Палча, "Бур'ян" А. Головка), дослідник водночас говорить і про твори, що, за словами О.І. Білецького, "претендують на звання роману", зокрема "Місто" В. Підмогільного, "Майстер корабля" Ю. Яновського, "De facto" О. Кундзіча, "Чорний ангел" О. Слісаренка та ін. Крім того, визначивши два напрямки, за якими розвивалася на той час українська проза, – "традиційний психологічний реалізм" та "шлях експериментаторства" – критик на прикладі творів Ю. Яновського та Г. Шкурупія намагається розкрити суть вже згаданого "експериментаторства". Так, у романі Ю. Яновського "Майстер корабля" О.І. Білецький виділяє "три часовими планами" – "експериментаторський" засіб, на основі якого письменник будує свій твір. Що ж стосується роману Г. Шкурупія "Двері в день", то у ньому "експериментаторство" має "більш формальний характер", зокрема тут "любовна повість переплітається з детективною новелою, роман з доісторичної епохи – з художнім репортажем" [5:145].

В аспекті розширення тематичного кола в тогочасній прозі О.І. Білецький згадує й так звані "виробничі" романи ("В степах" С. Божка, "Вуркагани" І. Микитенка, "Авіапіралі" В. Кузмича).

В результаті, завершуючи свій огляд, учений робить висновок про те, що "всі великі сили в літературі поки що в рості" [5:149], сподіваючись таким чином на появу нових літературних досягнень в галузі нової української романістики. Проте впровадження на Україні репресійних заходів (процес СВУ – 1929 рік) руйнує процес літературного відродження.

Відповідні умови літературного життя, що склалися в Україні в 30-х рр., позначилися й на діяльності О.І. Білецького – він майже не виступає в цей час з працями про українську радянську літературу. Чи не єдиним відгуком на літературне життя тих років стала його вступна стаття до вибраних поезій М. Рильського (1935). Тобто можна сказати, що створення найвагоміших праць "харківського періоду" припадає на 20-ті роки 20 ст.

Давши оглядову характеристику літературно-критичних праць О.І. Білецького зазначеного періоду, можна з упевненістю говорити про те, що висновки й узагальнення вивчовця щодо осмислення літературних явищ і літературного процесу у світовій та вітчизняній літературах й через стільки років не втратили своєї творчої сили.

Література

1. Білецький О.І. Літературні течії в Європі в першій чверті 20 віку // Червоний шлях. – 1925. – № 9. – С.170-190. 2. Білецький О.І. "Сосячна машина" В.Виявиченка. – В кн.: Білецький О.І. Літературно-критичні статті. – К. Дніпро. – 1990. – С. 121-132. 3. Белецький А. О. Слісаренко. – Слісаренко О. Чорний ангел. – М., 1930. – С. 3-10. 4. Украинская литература послеоктябрьской поры. – В кн.: Білецький О.І. Літературно-критичні статті. – К., Дніпро. – 1990. – С. 132-151.

Т. Блажесєвська

Перспективи

**українського рецензивного літературознавства
у світлі ідей О.О. Потебні**

Прагнучи подолати стереотипи радянської доби в галузі методології наукових досліджень, сучасне літературознавство все частіше звертається до набутків світової і вітчизняної теоретико-літературної думки. Труді філологів Харківської психоаналітичної школи і її засновника О.О. Потебні в цьому відношенні є тим джерелом, що здатне наснажувати новими ідеями не одне покоління вчених. Представники цієї школи виявляли інтерес перш за все до феномену художнього слова, зосередивши увагу на вивченні специфіки наукового і поетичного мислення, взаємозв'язку літератури і суспільної психології, психології творчості і сприйняття.

Теоретико-літературні погляди О. Потебні, викладені в працях "Думка і мова", "Із лекцій з теорії словесності", "Із записок з теорії словесності" та ін., в силу своєї універсальності, філософської заглибленості в суть досліджуваних явищ і сьогодні не втратили актуальності, вписуючись у русло багатьох популярних у новітньому літературознавстві тенденцій. Один із найкомпетентніших знавців потебнянської теорії І. Фізер цілком резонно

вказує на її зв'язки з сучасною формально-структуралістичною й феноменологічною критикою [17:6-7]. Трактуючи художній твір як процес, що відбувається у свідомості митця і сприймаючого (реципієнта), Потебня набагато раніше висловив ідеї, суголосні тим, яких дотримуються представники іншого популярного в світовому літературознавстві напрямку – рецептивної естетики. Для представників цього теоретичного спрямування (Г. Яусс, В. Ізер та ін.) притаманне зміщення уваги із проблем творчості на проблему реценції художнього твору: “Рецептивна естетика надає привілей читачеві у парадигмі “текст / читач” і наділяє його когнітивною та афективною здатністю творити з даного тексту власний текст” [18:261].

У психолінгвістичній теорії О.Потебні сприйняття є обов'язковою умовою існування мистецького явища. До появи читача твір ніби очікує свого остаточного завершення. Естетична конкретизація образу може відбутися тільки в свідомості іншої людини – тієї, що його сприймає. До цього висновку вчений прийшов, дослідивши специфіку художнього мислення й процес творення в свідомості митця образу. За О.Потебнею, літературний твір є словесною цілісністю, що реалізує себе в процесі засвоєння реципієнтом. Механізм його впливу на читача такий самий, як мовця на слухача в процесі спілкування: “Слово однаково належить і мовцеві, і слухачеві [...] Мистецтво є творчістю в тому ж значенні, що й слово” [12:30].

Зіставляючи поетичний твір зі словом, вчений наголошував на аналогічності процесів, які відбуваються в свідомості письменника й мовця при творенні думки: “Мистецтво є мовою митця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своїй думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва; зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в мистецтві, а в тих, хто розуміє” [12:30].

За потебнянською концепцією твір, як і слово, має подібну структуру: зовнішню форму, внутрішню форму (образ) і зміст (ідею), але є проявом складнішої душевної діяльності. Ця триєдина структура мистецького твору виникає лише в процесі естетичної аперцепції, сприймання. Сила літературного твору не в тому, “що розумів автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже в **невичерпно можливому змісті**” [12:30]. На думку вченого, зміст слова “має здатність зростати”. Поетичний образ шпорує, коли він сприймається тим, хто його розуміє, говорить йому щось інше й більше, ніж те, що в нього безпосередньо вклучене. Іноді читач може краще за самого письменника досягнути ідею літературного твору. Причина такої невідповідності полягає в природі мистецтва, в “певній гнучкості образу”, в здатності внутрішньої форми “збуджувати найрізноманітніший зміст” [12:30].

Судження про принципову багатозначність художнього образу, внутрішню місткість його емоційного і понятійного змісту становлять і для сучасного рецепційного літературознавства неабияку цінність. О. Потебня, на століття випередивши представників Констанської школи, наголосив на важливості вивчення того, що він називає “самостійним життям твору”, а саме, багатства його змістів, індивідуальних сприйнять внутрішньої форми. Для українського вченого, за визначенням І. Дзюби, “факт створення мистецького явища – лише початок його більш або менш тривалого і багатоманітного життя, яке ніколи не є закінченим” [4:15].

Будучи переконаним у самотутності поетичного твору, О.Потебня водночас визнавав його залежність від історичного контексту, від колективної свідомості.

“... Особистість поета, ті процеси, що відбуваються в його душі, [...] для нас становлять високий інтерес тому, що вони, по суті, є процесами нашої душі, душі тих, які розуміють і користуються поетичними творами” [13:118].

Отже, за О.Потебнею, рецепція творчості митця залежить і від того, наскільки він зумів збагнути запити інших людей, відбити рівень колективної свідомості, наскільки загальна настанова його творінь збігається з загальнолюдськими настроями та інтересами.

Ключем до розуміння душі народу видатний філолог вважав мову. Вона для О. Потебні, як слушно спостеріг Ю. Шевельов, є формою “існування і безнастанного виявлення колективного світовідчуження (світогляду) даної народності” [21:37].

Поширюючи ці судження вченого на теорію рецепції, відзначимо, що, дослідникові потрібно обов’язково враховувати специфіку сприйняття художнього твору людьми різних національностей, зумовлену їхнім менталітетом, особливостями національного характеру. Адже національності, за висловом учня О.Потебні Д.Овсяннико-Куликовського, відрізняються між собою “способами думати і діяти” [9:249]. У зв’язку з цим не може бути ідентичним національному сприйняттю культури одного народу іншим. І це переконливо демонструють дослідження Г. Грабовича [2], М. Неврлога [7], О. Пахльовської [11] та ін.

Порівнюючи погляди автора психолінгвістичної теорії з новітніми концепціями, літературознавці вказують на їх синтетичність, універсальність, філософську вираженість. На відміну від феноменологів, О.Потебня “усвідомлював взаємозалежність особистості і зовнішнього світу”. На відміну від сучасних структуралістів, він наполягав на “динамічній ролі особистості в процесах поетичного творення і сприйняття” [17:7].

Так само, як одне і те ж слово кожним розуміється інакше, так і один і той же художній твір, один і той же образ, за глибоким переконанням вченого, по-різному діють на різних людей або й на одну особу в різний час. Чим більше людина підготована до сприйняття твору, тим легше відбудеться його і засвоєння, тим швидше здійсниться аперцепція [12].

“Ми можемо розуміти поетичний твір настільки, наскільки беремо участь у його творенні” [13:118]. В працях різних років О.Потебня наголошував, що пізнання художнього твору – динамічний, творчий процес, в якому суб’єкт сприйняття відіграє вирішальну роль.

Теретико-літературні погляди вченого, викладені в сконцентрованій, філософськи узагальненій формі, і самі здатні стимулювати творчий пошук. Ідеї О.Потебні, зокрема ті, що стосуються рецепції мистецьких явищ, знайшли багато послідовників у вітчизняному літературознавстві: і в представників психологічної школи, і в науковців, що до цього напрямку не належали.

Із авторів збірника “Вопросы теории и психологии творчества”, який видавався учнями О. Потебні і замислювався з метою розробки й популяризації його ідей, проблемам рецепції найбільше приділяли увагу Д. Овсяннико-Куликовський, Б. Лезін, А.Горнфельд. Якщо останній з них у своїх поглядах близький до О.Потебні, то попередні не в усьому поділяли думки

вчителя. З позицій сучасності продуктивним видається поділ Д. Овсянико-Куликовським письменників на "споглядальний" та "експериментальний" типи [9], викликають інтерес і судження Б. Лезіна про роль підсвідомого в естетичному творенні й сприйнятті [6].

У першій третині XX століття, не без впливу теорії видатного психологіста, рецепційний аспект дослідження був досить поширеним в критиці й літературознавстві. Періодика цього часу засвідчує, що питаннями читачького сприйняття цікавилися О. Білецький, К. Довгань, П. Филипович та інші автори. [1, 5, 16]

Особливо ґрунтовно цю проблему розробляв О. Білецький. Розглядаючи вплив теоретико-літературних поглядів О. Потебні на творчість науковця, І. Дзюба виділяє кілька основних методологічних принципів, виведених О. Білецьким із цього вчення. Одним із них є "засвоєння літературних образів читачьким середовищем, творча робота, викликана в цьому середовищі кінненими в неї образами" [4:13]. На думку І. Дзюби, цей методологічний принцип О. Білецький найбільше прийняв і розвинув. Під його впливом учений розробив ряд оригінальних ідей, показавши істинність думок О. Потебні в таких працях, як "Из истории шекспиризма..." (1916), "В мастерской художника слова" (1923) та ін.

Багато своїх суджень О. Потебня подавав в узагальнених формулюваннях. "Те, що у О. Потебні висловлено у формі загальнофілософської ідеї", в О. Білецького "дістає плоть конкретного літературознавчого аналізу" [4:15]. В працях О. Білецького розглядаються різні аспекти рецепції мистецьких явищ: дослідження життя художніх творів після написання, історії їх сприйняття, проблема читача, яку він вивчав особливо скрупульозно.

Зростання українського літературознавства в цьому напрямі припинилося на рубежі 20-30-х років, коли теорія О. Потебні підпала під різку критику і фактично була заборонена. Вимога аналізувати художню творчість з єдино правильних марксистсько-ленінських позицій надовго ізолювала нашу науку від пошуків світової теретико-літературної думки. Одну із новітніх тенденцій репрезентує діяльність Констанської школи. Зародившись у 60-ті рр. в Німеччині, школа рецептивної естетики сьогодні представлена кількома варіантами, в центрі досліджень яких – суб'єкт сприйняття. Хоча цей напрям у зарубіжному літературознавстві виник незалежно від Харківської психологічної школи і її досвід безпосередньо не використовував, схожість багатьох ідей в обох теоріях нагтовхує на думку про можливі спільні філософські й естетичні джерела, що послужили для них вихідними даними.

Інтенсивне й різнобічне вивчення питань, пов'язаних з рецепцією художньої творчості, в Україні з середини 30-х рр., як відомо, припинилося, але інтерес до них не зникав і за радянської доби. У цьому плані варто відзначити дослідження Г. Сивоконя, що стосуються проблем взаємин художньої літератури і читача [15:16].

В пострадянський період пошуки в цьому напрямку активізуються. Останнім часом такі праці з'явилися не тільки в галузі філології, а й з інших гуманітарних дисциплін. [7] Методологія рецептивної естетики продуктивно використовується в працях Т. Гундарової [3], С. Павличко [10], О. Пахльовської [11], О. Червінської [19] та ін. Елементи рецептивного підходу спостерігаються в підручнику "Історія української літератури XX століття" за редак-

цією В. Дончика. Зустрічаємо й інші вдалі спроби такого плану, але поки що це лише поодинокі явища.

Для сучасного українського літературознавства сфера рецептивних досліджень становить благодатне поле діяльності. Це може бути аналіз сприйняття творчості як окремого письменника, так і цілої літературної течії, напряму, й історія трансформації відомого мистецького твору в свідомості наступних поколінь, і відмінності в рецепції одного й того ж художнього явища представниками різних національностей та ін. Сьогодні назріла "необхідність рецептивного аналізу кожного літературного факту в його природному культурно-історичному контексті" [20:6].

На рубежі нового тисячоліття, з появою інтерактивного читання, і стосунки між письменником та читачем стають більш гнучкими. Тому ті проблеми, які порушував у своїх працях про читача О. Білецький, знову набувають неабиякої актуальності.

Рецептивна естетика є міждисциплінарною наукою, що увібрала в себе досвід багатьох інших методологій (феноменологічної, структуралістської, герменевтики та ін.). Сьогодні в нас намітилася небезпечна тенденція механічного перенесення принципів аналізу із зарубіжного літературознавства на рідний ґрунт. Це сприймається як свого роду насилья над культурою, що відзначається іншими традиціями. Збагнути істинну суть емоційної української душі (як письменника, так і читача) за допомогою "прагматичних" німецьких чи американських методологій навряд чи вдасться. Тому сучасне українське літературознавство повинно в першу чергу опиратися на багаті вітчизняні традиції і творити свій варіант рецептивної естетики з орієнтацією на потреби свого культурного середовища.

Література

1. Білецький А. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) // Наука на Украине. – 1992. – №2. – С. 94–105.
2. Грабович Г. Теорії та історія: "Горизонт сподівань" і рання рецепція нової української літератури // Грабович Г. До історії української літератури. – К., 1997. – С. 46–136.
3. Гундарова Т. Український модерн: Від культурної тотальності до культурної диференціації // III Міжнародний конгрес українців, Харків, 26–29 серпня 1996 р. Літературознавство. – К., 1996. – С. 420–429.
4. Дзюба І. Білецький і Потебня // СіЧ. – 1999. – №11–12. – С. 9–16.
5. Довгань К. Соціальна функція літератури і проблема читача // Критика. – 1929. – № 9 6. Лезин Б. Деяко про теорію і психологію слова О.О. Потебні // Червоний шлях. – 1925. – № 1–2. – С. 291–297.
7. Наливайко Д.С. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. – К.: Основи, 1998. – 587 с.
8. Неврлий М. Словацька рецепція Кирило-Мефодіївського братства і слов'янська програма словаків // Сучасність. – 1997. – №6. – С. 11–115.
9. Овсянко-Куликовський Д.Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. – М.: Художественная литература, 1989. – Т.2. – 526 с.
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – 358 с.
11. Пахльовська О. Україна очима Заходу: Форми та причини аберації // III Міжнародний конгрес українців, Харків, 26–29 серпня 1996 р. Літературознавство. – К., 1996. – С. 18–26.
12. Потебня О.О. Думка й мова // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 25–39.
13. Потебня О.О. Из лекций по теории словесности // Потебня О.О. Теоретическая поэтика. М., 1990. – С. 53–132.
14. Филитович П. Соціальне обличчя українського читача 30–40-х рр. XIX ст. // Життя і революція. – 1930. – Кн. I; IV; VI.
15. Сивокін Г. М. Одвічний діалог (Українська

література і її читач від давнини до сьогодні). – К.: Дніпро, 1984. – 255 с. 16. Сивокінь Г. М. Художня література і читач. – К.: Наукова думка, 1971. – 148 с. 17. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження. – К.: К М Academia, 1993. – 111 с. 18. Фізер І. Школа рецептивної естетики // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки. Львів, 1996. – С. 261–262. 19. Червинская О. В. Акмеизм в контекст Серебряного века и традиции. – Черновцы: Рута, 1997. – 272 с. 20. Червинська О. В. Рецепція літературного напрямку в аспекті жанрової продуктивності традицій: акмеїстичний досвід. Автореферат ... докт. філол. наук. – К., 1998. – 24 с. 21. Шевельов Ю. Олександр Потебня і українське питання // Потебня О. Мова. Національність. Денаціоналізація. Нью-Йорк, 1992. – С. 7–44.

О. Борзенко

«Порівняльні життєписи»: біографічний аспект. Становлення нової української літератури

Дослідження нового українського письменства навряд чи можливе без урахування специфіки його початкового етапу, коли закладалася модель літературного розвитку на кілька наступних десятиліть. Прикметно, що тоді література справді розпочиналася ніби заново, з урахуванням нових реалій національного буття. Вони вимагали не лише зміни естетичних стратегій, але й докорінної перебудови всього літературного руху, не лише впровадження нового типу літературної мови та зосередження уваги на проstonародному (власне, етнографічно українському) середовищі, але й нового самоусвідомлення письменника. Останній момент належить до найбільш цікавих. На самоусвідомлення письменника в семантиці початку нової літератури припадає особлива роль, оскільки внаслідок ряду чинників лише кілька окремих особистостей формували те, що називають літературним процесом. Через це нелегко застосувати іманентний принцип стильової динаміки в накресленні історико-літературної моделі: що не особистість, то окремий стиль. Слід враховувати й рецептивний аспект. «Культурна пам'ять влаштована подвійно: вона фіксує правила (структури) та порушення правил (події). Перші абстрактні як норми, другі конкретні й мають людські імена» [3:367]. Недарма в національній рецептивній традиції література сприймається як чин, діяльність, що неодмінно виходить за суто мистецькі межі, а письменник – як подвижник, яскрава особистість, словом, «людина з біографією».

Біографічні студії в українському літературознавстві мають певну традицію, а проте лише в останні роки набули поширення та ґрунтовної теоретичної розробки. Інтерес до біографізму відображає природний рух до більш чіткого визначення національної специфіки українського письменства, тож важливо бачити автора в його емпіричній конкретності, а не як один з абстрактів соціальної чи текстової реальності. Такий підхід співвідноситься з поняттям самототожності, що його запропонував Г. Сивокінь. «Йдеться про методологічну пропозицію, котра б гарантувала ідентичне і доцільно багатогранне читання літератури як «текстобіографії», твору і творчості –

не відчужених від особи творця, живої, цікавої, значної особистості, а, навпаки, трактованих у цілісності своїй і неповторності. Йдеться, власне, про аналіз літературного мистецтва, синтезований творчою індивідуальністю даного митця» [8:14].

Коли мова йде про творчість якогось окремого письменника, такий аналіз, як правило, не вимагає спеціальної методики. Складнішим є завдання, яке передбачає вивчення певного літературного етапу. Тут біографічні сюжети потребують системного осмислення, а значить наявності якщо не методики, то принаймні чітких принципів систематизації. Найпростішим є, звичайно, порівняльний принцип. Частіше він застосовується в історико-літературних оглядах, які містять біографічні розділи. В українському літературознавстві цікаву й вельми продуктивну порівняльну методику використав Ю. Луцький у книзі «Між Гоголем і Шевченком» [4]. «Слово «між» у заголовку набуває таким чином ключового, інтелектуально-провокативного значення: воно розмежовує не тільки й не стільки певні періоди й персоналії, скільки універсальні модуси етнокультурного буття, фундаментальні параметри національно-культурної ідентичності. Фактично, книжка Ю. Луцького присвячена зародженню українського націоналізму, і в цьому розумінні сполучник «між» окреслює велетенський, майже міжгалактичний простір між двома світоглядами – традиційно-ієрархічним і модерно-демократичним, імперсько-регіональним і національним, «малоросійським» і власне українським, – простір, що його український етнос почав був долати у першій половині XIX століття і, властиво, долає ще й досі» [7:5–6]. Воно й не дивно, що біографізм передбачає вихід за рамки суто літературознавчого дослідження, безпосередньо співвідносячись із проблемами національної ментальності та культурного колоніалізму.

Вивчаючи початок нової літератури в параметрах літературознавчого біографізму, цілком логічно скористатись однією з порівняльних методик. Світова культурна традиція містить готові моделі, апробовані практикою, які вже засвідчили свою продуктивність. За належного переосмислення цілком придатною для новітнього біографічного дослідження може стати традиційна модель порівняльних життєписів.

Сама ідея пов'язана з творчою практикою одного із засновників біографічного жанру давньогрецького письменника Плутарха (бл. 46 – бл. 126 рр. н. е.). Йому належить авторство славнозвісних «Порівняльних життєписів» [6]. «Названі вони «порівняльними» чи «паралельними» (як назвав їх сам автор) тому, що життєписи знаменитих людей подані попарно, тобто кожна пара складається з двох біографій: одна – знаменитого грека, друга – знаменитого римлянина» [2:379]. До деяких пар життєписів додається вступна частина, а після них пропонується висновок, що містить результати зіставлення біографій. Методика орієнтується на виведення певного повчання, а принцип добору життєписів свідчить про важливість в авторському задумі саме політичної моралі, що пов'язана зі сферою взаємин колонії та метрополії. Недарма «добір історичних постатей для зіставлення базується на критерії однакової категорії слави...» [2:379].

У контексті культурного колоніалізму порівняльний принцип набув першорядної ваги, сприяючи формуванню цілого комплексу сурогатних форм національного життя – не дивно, що за відсутності державних інституцій

саме словесність відігравала провідну роль у творенні віртуального українського світу, виконуючи загалом не властиві для мистецтва слова функції. Власне, під цим кутом зору і слід розглядати перших представників нового письменства – як носіїв хай і не програмової, проте чітко вираженої на рівні ментальних настанов національної свідомості. Відтак їх літературні твори, адресовані певному етнічному колективі, виступають як чинник, що в рецептивному аспекті програмує біографію митця, надає письменникові «право на біографію» [3:365]. На сьогодні ця біографія вже не може розглядатися так, як, скажімо, у XIX столітті – у доведенні «однакової категорії слави», чи як за часів комуністичного режиму, коли колоніальна нормативність ускладнювалась соціальним елементом. Природно, що нова історико-літературна модель мусить погоджуватись із потребами постколоніальних студій, що передбачає зміщення центру та зосередження уваги на накресленні паралелей в межах українського культурного простору. Відтак становлення нової літератури цілком може бути розглянуте у форматі порівняльних життєписів її «засновників» та «зачинателів», так званих «старших письменників» [9:306] – Івана Котляревського, Петра Гулака-Артемовського та Григорія Квітки.

«Старшими» їх названо недаремно. Визначення добре погоджується зі структурною моделлю міфу про «початок» та «батьків-засновників» (культурних героїв), формування якого зумовлене сентиментально-романтичною рецептивною практикою з її вірою в метафізику національного саморозвитку. Водночас у визначенні враховано ще й вікову та суто літературну характеристики.

Оскільки формування нових засад українського літературного життя безпосередньо пов'язане з особистостями названих письменників, то їх порівняльний аналіз більш доцільно проводити у формі своєрідної анкети – як і належить біографічному дослідженню. Рубрики в ній можуть бути різноманітними і стосуватися, зокрема, таких справді «анкетних» питань, як походження, освіта, родинне оточення, службовий та соціальний стан тощо. Водночас важливими є питання, які стосуються інших сторін формування письменника. Так, не можна обійтися без визначення мовної карти особистості, оскільки для літераторів перших десятиліть XIX ст. багатомовність була явищем нормативним і не завжди зводилась до російсько-українського білінгвізму. Характер мовної практики письменника та психоемоційні пріоритети, закріплені за певними мовними системами, значною мірою дозволяють окреслити життєву філософію тогочасного освіченого українця. У дослідженні етапів творчого самоусвідомлення не можна оминути того факту, що перші літературні виступи Котляревського, Гулака-Артемовського та Квітки мали ще й експериментальний характер. «Виступ Котляревського, – як зазначив А. Ніковський, – був самостановленням літературним, широким літературним експериментом для перевірки існування української мови й українського народу...» [5:12]. На початку – лише біографічно зумовлений стильовий прийом, а згодом, у перспективі – шлях до подолання культурної неоднорідності в межах національного організму. У цьому огляді важливим є ще один момент – формування фіктивної автобіографії письменника (оповідача), що співвідноситься з орієнтацією на певний тип читацької аудиторії: родина, приватне коло, «земляки». Ця

автобіографія наголошувала на певній шляхетності та «обраності» просто-народного (українського) світу, яскраво представленого мовною практикою оповідача. «...Українська письменність (спочатку то була тільки обмежена кількість творів) певною мірою стає недоступною для загального всеросійського читача, і так чи інакше упривілейовує україномовного, тобто українського читача» [1:321].

Пізніша рецептивна традиція значно переосмислює роль «старших письменників», сформувавши вже символічні біографії «засновників» нового етапу національно-культурного життя. На таку тенденцію звернув увагу Д. Чижевський: «Пафос національного відродження закривав для авторів, читачів і навіть критиків і різноманітність літературного смаку, і розходження в світогляді окремих авторів та літературних течій» [9:306]. У символічних біографіях затерто ряд важливих нюансів і зовсім мало враховано образ людини «на зламі епох», і не тільки літературних. Натомість в особистісному плані й Котляревський, і Гулак-Артемівський, і значною мірою Квітка відповідають типові людини, «чиє життя визначає хід загальної історії, якої та людина не усвідомлює й не розуміє» [10:103].

Очевидно, що Котляревський, Гулак-Артемівський та Квітка пройшли кожен свій шлях літературного самоусвідомлення. Однак показово, що вже Квітка, який пізніше за інших виступив у статусі українського письменника, виявив чітко виражений намір розглядати попередників як представників окремої літератури. Фактично відтоді утвердилась альтернативна стратегія літературного руху, що стала певним викликом культурі імперського центру.

Таким чином, біографічний підхід може виявитись досить продуктивним саме з огляду на специфіку українського письменства, яке в умовах колоніальної залежності відігравало роль однієї з провідних форм соціологізації національної свідомості.

Література

1. *Гравович Г.* Семантика котляревщини // Гравович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К., 1997. – С. 316–332.
2. *Кобів Й.* Античний майстер біографічного жанру // Плутарх. Порівняльні життєписи. – К., 1991. – С. 378–382.
3. *Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. – Таллин, 1992. – Т.1. – С. 365–366.
4. *Луцький Ю.* Між Гоголем і Шевченком. – К., 1998. – 255 с.
5. *Ніковський А.* «Конотопська відьма» (Літературний аналіз) // Квітка-Основ'яненко Г. Конотопська відьма. – К., 1926. – С. 5–35.
6. *Плутарх.* Порівняльні життєписи. – К., 1991. – 441 с.
7. *Рябчук М.* Новий погляд на стару контрверсію // Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К., 1998. – С. 5–10.
8. Самоготожність письменника. До методології сучасного літературознавства. Колективна монографія / Відп. ред. Г.М.Сивокін. – К., 1999. – 160 с.
9. *Чижевський Д.І.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – 480 с.
10. *Шерех Ю.* Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Харків, 1998. – Т.3. – С. 98–135.

Комическое, трагикомическое, мелодраматическое в движении культурных эпох

Жанрово-эстетические категории комического, трагикомического и мелодраматического генетически занимают промежуточное положение между эстетикой и рецептивной психологией в силу своей обобщающей природы и поэтому могут в равной степени рассматриваться как в традиционном историко-культурном аспекте, так и в аспекте типологии архетипов психологического восприятия. Последнее подразумевает некую циклическую модель культуры, где с определенной закономерностью повторяются и взаимодействуют базовые эстетические категории, так или иначе связанные с антиномией «комическое-трагическое». В работах лингвистов и литературоведов Харьковской филологической школы концепция комического рассматривалась как с точки зрения психологии восприятия явлений смеховой культуры, так и с историко-литературной точки зрения [3, 4]. Современные теории комического ориентируются прежде всего на синтез историко-культурного и типологически повторяющегося принципов в смене категорий и жанров. И в этом отношении культурная эпоха Модерна представляет собой уникальную игровую модель стилизации, взаимодействия и взаимопревращения жанров комического, трагикомического и мелодраматического. Хотя законы Модерна действительно для всех родов литературы, принцип игровой универсализации и обобщения категорий зримее всего проявляется в драме, где жанровые смещения начинают выступать в качестве некоего экзистенциального закона.

По единодушному мнению исследователей, трагикомедия – самый современный из жанров [7]. Она синтезирует в единое целое два противоположных мироощущения – трагическое и комическое. Именно в нерасчлененности этих двух начал ее специфика. Жанр родился в XVII веке, хотя некоторые исследователи полагают, что трагикомическое мироощущение существовало еще в античности [2, 7]. Следует, вероятно, отличать тип трагикомедии Нового времени [5]. Трагикомедия, сводя к игровой ситуации «роковые загадки бытия» и, наоборот, в комическом действии находя боль о несовершенстве человечества и о фатальной неполноте его знания о мире, – более, чем другой жанр, снижает остроту переживания смерти и позволяет человечеству подойти к ощущению абсурдности бытия, а тем самым отвести страх смерти.

Мелодраматическое же начало в искусстве – это экзальтированное эмоциональное переживание. Сюжеты мелодрам полны внешней динамики и ориентированы на восприятие элементарных и наиболее общих человеческих чувств – любви, измены, предательства, ревности, злодейства. Если в трагедии за аналогичными сюжетами кроется глубочайший экзистенциальный, философский смысл, то в мелодраме за внешними переживаниями не кроется ничего.

Что же связывает эти столь различные жанры или виды драмы? Это типологическая модель циклической культуры, основанная на мысли

о вечном возвращении. Сама по себе она едва ли не старше исторической модели культуры. Господство позитивистского взгляда на мир за последние три столетия привело к тому, что концепцию цикличности отодвигали в тень по причине отсутствия в ней идеи прогресса. Культура же постмодернизма, разочаровавшись в идее прогресса в целом, с радостью переходит от историзма к цикличности.

За основу цикла при этом берется категория "*fin de siècle*" (конца столетия) неоднократно описанная в культурологии. Наша гипотеза заключается в том, что, повторенная по крайней мере трижды в культуре нового времени ситуация "*fin de siècle*" вновь и вновь вызывает к жизни определенный порядок повторения жанра: комедия (или трагедия) – трагикомедия – мелодрама. Первая – при подходе к точке смены культурных парадигм. Вторая – на ее гребне. Третья – как завершение цикла на спаде. При этом культура Модерна, в соответствии со своей основной установкой на стилизацию предшествовавших эпох, как будто бы демонстрирует возможности всех трех жанров одновременно, но окрашивает все их в тона трагикомедии, как и положено в кульминационных моментах цикла. Поэтому Модерн как бы представляет школу *fin de siècle* как смену жанровых парадигм: здесь мы вспоминаем прошлое и прозреваем будущее. Начнем с прошлого.

К концу Возрождения наступает первый в культуре нового времени *fin de siècle*. Это рубеж XVI-XVII века, эпоха Шекспира. Трагикомедии нового времени суждено было родиться именно здесь. К трагикомедии отчетливо тяготеют не только последние пьесы Шекспира («Буря», «Зимняя сказка»), но и Король Лир, бредущий с шутом без дороги в бурю и отождествляющий свое горе с концом света, или Гамлет, юродствующий, подобно шуту и ставящий пьесу для жалких бродячих актеров, – ради спасения не только жизни, но и чести. О. Забужко полагает, что Гамлет оканчивает трагическую эпоху и открывает дорогу Фортинбрасу – герою эпохи посттрагической, который обязан и действовать, и одновременно оставить после себя хроники предыдущей, трагической эпохи [1]. Вот это и есть феномен конца столетия.

И вот, наконец, возникает мелодрама. Она описывает жизнь частного человека в порубежную эпоху. Она являет собой реакцию на нечеловеческое напряжение духа в трагикомедии. Она обращается к простому и элементарному, доступному всем, а не только Гамлету. Мелодрама выросла из так называемой мешанской драмы и ее жанровая тема может быть исчерпывающе выражена названием известной пьесы Шиллера – «Коварство и любовь» – которую сам автор мелодрамой не считал. (Поскольку термин «конец столетия» в культуре не совпадает с реальными столетиями и их концами, то, вероятнее всего, рубеж XVII-XVIII столетий феномена «*fin de siècle*» не дал).

А затем повторяется все сначала: Классицизм четко разграничивает трагедию и комедию и закрепляет это размежевание в поэтике Буало. А уже во второй половине XVIII столетия французский драматург Бомарше пишет трилогию о Фигаро, где первая часть целиком укладывается в рамки жанра веселой и неспритязательной игровой комедии, а вторая, наряду с игровым моментом (переодевания, неузнавания), содержит и известный патетический монолог Фигаро о социальной несправедливости с описанием трагикомических перипетий его собственной частной жизни. Прослушав этот монолог, король Франции воскликнул, что, прежде, чем ставить это на сцене, по логике

вещей, следует разрушить Бастилию. Именно так и сделали через несколько лет. Ведь наступал *fin de siècle*... Самое любопытное заключается в том, что, глядя на Французскую революцию из окна своей квартиры, Бомарше писал третью часть своей трилогии. И это была мелодрама. Автор, возможно, сожалел о том, что указание на социальную несправедливость в предыдущей пьесе привело к таким непредсказуемым разрушительным социальным последствиям... Оставалось одно: смирение и прощение. Что и делают герои его последней мелодрамы «Преступная мать».

Французская мелодрама начала XIX века дает расцвет жанра, классические образцы которого повлияли на становление русской мелодрамы Н.В. Кукольника, Н.А. Полевого, Р.М. Зотова, П.Г. Ободовского и др. В русской литературе «правильную» комедию Фонвизина и трагедию Княжнина-Сумарокова сменяет «странный», необычный комедия Грибоедова, и трагедии Пушкина, как «большая», так и «маленькие», где традиционный трагический конфликт подается сквозь призму восприятия народной смеховой культуры (баба с ребенком в «Борисе Годунове», уличный скрипач в «Моцарте и Сальери»). Что же касается комедий Гоголя, то «незримые, невидимые» миру слезы, боль о внутреннем несовершенстве человека, не замеченные современниками, хотя и объясненные автором в «Выбранных местах из переписки с друзьями», для отдаленных потомков все же отождествляют жанр пьес не столько с сатирической комедией (не о чиновничьих же злоупотреблениях «Ревизор»!), сколько с трагикомедией. Все же «над собой смеясь», а это всегда печально.

Пожалуй, в чистом виде трагикомедия в русской литературе XIX века встречается только один раз – в ее гротесковой разновидности – в «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина, где жанровый эффект смены столетий предвосхищается за несколько десятилетий. С определенной долей условности к «чистым» жанрам можно отнести пьесы Тургенева, Толстого, Островского. Однако влияние мелодраматизма на позднюю русскую классическую драматургию, в частности, на Островского, еще нуждается в объяснении. «Бесприданница» по жанру одновременно и трагедия, и мелодрама.

Появление драматургии Чехова непосредственно после Островского было столь же знаменательным, как и наступление очередного *fin de siècle* – эпохи Модерна, завершившей этап классической литературы и начавшей этап новейшей русской литературы. С тем, что жанр пьес Чехова определяется как трагикомедия, сегодня, кажется, согласны уже все. Концепции «поэзии умирающих усадеб» отошли в прошлое. Но поучительным остается факт зрительской рецепции: автор сердился, что поставили не смешно, а зрители плакали. Слезы вызывает мелодрама. На трагикомедиях не плачут, ибо абсурдность бытия парализует слезный нерв: слишком страшно, да вдобавок еще воплощено в универсальной жанрово-стилевой игре. Другой феномен русского Модерна – экспрессионистская драма Л. Андреева. Здесь прослежен жанровый путь цикла от самого начала – от мистерии. Творчество Андреева вписывается в концепцию мистериального театра, существовавшую в России в начале XX века (А. Белый, А. Блок, Н. Евреинов и др.). «Жизнь человека», а, в особенности, «Анатэма» строятся по законам мистериальной драмы, где понятие «жития» по аналогии расширяется не только до значения миракля или моралите (жизнь великого праведника или великого

грешника), но и до значения вполне секуляризованных сюжетов. Человек, герой пьесы Л. Андреева, проклинает Бога, на что не отважился даже бунтарь Иов из Ветхого Завета. А бедняк, ставший богачом в «Анатэме» превращает традиционное амплу праведника, вознамерившегося осчастливить своими деньгами нищее человечество, — в роль великого грешника, помывшись, подобно о. Василию Фивейскому из повести Андреева, стать вровень с Христом и воскрешать мертвых. Сочетание мистериальности с ее последними предостережениями — и бытового комизма, неизбежно присутствующего в сюжетах из бедной еврейской жизни, — создает так называемый эффект Дон-Кихота, основанный на оторванности героя от реальности, но поданный не комически, а трагикомически. И, одновременно с мистерией, Андреев создает жанр современной мелодрамы, переосмысляя, например, мелодраматизм «Грозы» Островского в своей пьесе «Екатерина Ивановна».

Украинский Модерн в жанрах драматургии двигался по пути «новой драмы», создавая ее особую разновидность, где трагикомедия объединялась с мелодрамой — национальным жанром, гордостью и бедой украинского театра. Таковы последние пьесы «корифеев». Такова экспериментальная драматургия В. Винниченко, по поводу которой в равной мере можно говорить и о глубоком философском переосмыслении идей эпохи, и о театрализованном эксперименте, игре с жанрами. Его наиболее известная пьеса — «Чорна Пантера та Білий Ведмідь» — по внешним признакам представляет собой типичную мелодраму, но мысль о фанатизме идеи, стоящей над человеком и его индивидуальной жизнью противоречит нравственному ригоризму жанра. А идея эта — знамение времени и трагикомическое предвосхищение, пророчество будущих диктатур.

По поводу драматургии Леся Украинки следует говорить не об усвоении традиций «новой драмы», а о создании совершенно особого ее ответвления — мифопоэтического. «Камінний господар» тяготеет к трагикомедии нового типа, где трагедия борьбы за власть по-карнавальному нуждается в маске. И, уже по логике искусства XX столетия, эта маска прирастает к лицу: «Де я? Мене немає. Це тільки він — камінний». И одновременно в «Лісовій пісні» трагедия изманы самому себе, своему творческому началу выступает в жанровой маске сказочно-фольклорной феерии, которая совершенно не объясняет глубины этой пьесы Модерна. Леся Украинка становится также и одним из первых теоретиков жанра трагикомедии в «новой драме». Она пишет в рецензии на постановку пьесы Г. Гауптмана «Коллега Крамpton»: «...несмотря на то, что пьеса эта кончается „благополучно“, как принято в веселых комедиях, она оставляет впечатление трагикомедии, скорее иронической, чем веселой» [6].

О. Олесь в феерии «По дорозі в Казку» вновь обращается к мистериальным мотивам: пророка побивают камнями, но перед смертью он все же видит страну своей мечты. «Какая драматургия!» — восклицают постоянно по разным поводам персонажи пьес М. Кулиша, подлинного мастера трагикомедии, отнюдь не только советской. Трагикомедия абсурда, безумия, фанатичной одержимости идеями — находит свое воплощение и в «Народном Малахії», и в «Мині Мазайло». Экзистенциальный ужас перед тоталитаризмом отражен комедией драматурга «Отак загинув Гуска», где автор переводит комедию в трагикомедию. Трагикомедии М. Кулиша выходят далеко

за рамки национальной традиции и могут быть поставлены вровень с величайшими европейскими и американскими образцами этого жанра XX века.

Классическими трагикомедиями русского Модерна стали «Закат» И. Бабеля, «Мандат» и «Самоубийца» Н. Эрдмана, «Клоп» В. Маяковского. Так, например, в пьесе Бабеля шекспировский сюжет переносится в атмосферу бытовых неурядиц из жизни одесских биндюжников, более того – мифологизируется. Старик, затеявший жениться на молодой девушке вопреки воле взрослых сыновей, – этот миф представлен также в пьесе Г. Гауптмана «Перед заходом солнца», но не как трагикомедия.

Трагикомедию Маяковского «Клоп» до сих пор считают сатирической комедией, а, следовательно, устаревшей пьесой. А, вместе с тем, это антиутопия, где с ужасом рассказано о будущем человечества – стеклянно-стерильном, в котором «устаревшего» героя просто устраняют из жизни, посадив в клетку вместе с клопом. Финал комедии страшен: Присыпкина, осмелившегося «*de profundis*» («из глубины») воззвать к зрителям о сочувствии и общении, то ли водой из шланга загоняют обратно в клетку, то ли просто уничтожают, как клопа и вредное животное. Кафкианские превращения в насекомых были вполне в духе русской литературы советского периода.

А оканчивается все, конечно же, мелодрамой. В 30-е годы, когда стало ясно, что апокалиптическая ситуация *fin de siècle* склонна продолжиться на все столетие. Опять надо было смириться. Один из наиболее характерных примеров советской мелодрамы – «Таня» А. Арбузова. Условные ситуации этой пьесы, которую сам автор и его современники мелодрамой не считали, содержат в себе вполне четкую морализаторскую тенденцию, характерную для жанра мелодрамы: от несчастливой любви всегда есть панацея – самоотверженная работа на благо общества, ведущая в результате к индивидуальному героизму в масштабах одной женской жизни.

Советская драматургия 50-70-х годов создала великолепные образцы жанра мелодрамы: помимо А. Арбузова это еще В. Розов, А. Володин, М. Рокин и др. Правда, назывался жанр «лирической комедией», но суть-то одна: заурядному человеку легче было выживать (не жить) с этим жанром. И тем удивительнее было появление на рубеже 60-70-х годов феномена трагикомедии А. Вампилова, а вслед за ней – трагикомедии «новой волны», поствампировской. Это был знак начала нового *fin de siècle* – постмодернистского. В России постмодернистскую трагикомедию создал Вен. Ерофеев. Его «Москва – Петушки» – это абсурдистский бред больного сознания, претендующего опять-таки на мессианство, как это уже было в начале XX века. А когда конец столетия наступил, бывшие концептуалисты, выплывшие из подполья, схватились за голову – ситуация опять-таки напоминала известный парадокс В. Розанова из книги «Апокалипсис нашего времени» образца 1917-18 гг.: спектакль окончился, зрители выходят из театра, чтобы надевать пубы, садиться на извозчиков и разъезжаться по домам; но когда оглядешься, то ни пуб, ни домов не оказалось.

В эпоху уже наступившего конца столетия – конца тысячелетия популярной вновь становится мелодрама. От мировых проблем и абсурдности бытия мы обратились к самим себе – таким простеньким и понятным, чтобы, наконец, узнать, где добро, а где зло. Мы включаем телевизор с бесконечными сериалами, смотрим «Титаник», где катастрофы столетия оказываются

все же менее значительными, чем искусственно гиперболизированная эмоциональная экзальтация каждой отдельно взятой личности. В каждой отдельно взятой национальной культуре. И в наступившем общем fin de siècle.

Литература

1. Забужко О. Хроники от Фортинбрасса. – К., 1999.
2. Кипнис М.Ш. Трагикомедия как жанр драматургии. – Автореф. дисс. канд. филол. наук. – К., 1990.
3. Овсянко-Куликовский Д.Н. Н.В. Гоголь // Собр. соч. – СПб, 1910. – Т.1.
4. Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990. – С. 71–281.
5. Свербилова Т.Г. Трагикомедия в советской литературе. – К., 1990.
6. Українка Леся. Збір. творів: В 12 т. – К., 1977.
7. Фадеева Н.И. Трагикомедия. – Автореф. дисс. докт. филол. наук. – М., 1996.

Э.Г. Шестакова

О соотношении оксюморона и абсурда: к проблеме проявления аномальности

Проблема близости абсурда и оксюморона может показаться неправомерной и логически несостоятельной, если рассматривать их как частные поэтические приемы и даже как самостоятельные художественно-эстетические явления. С такой точки зрения они разны масштабны и несопоставимы. Но если переместить акцент в семантическое пространство аномальности, то абсурд и оксюморон окажутся однородными по своей сущности. Они тесно взаимосвязаны через понятие смысла, точнее, предела смысловой определенности, и через соотношение объективного и субъективного осознания, ощущения и отображения действительности. Оксюморон – это эстетическое и во многом эстетизированное проявление аномальности: “*есть тоска веселая в алосях зари*” (С. Есенин). Абсурд – это принципиально внеэстетическое осуществление аномальности; это “*квадратный круг*”, “*гора без долины*”, т.е., по мысли Ж. Делёза, “это объекты “без места”, они вне бытия. Однако они имеют четкое и определенное положение в этом “вне”: они из “сверх-бытия” – чистые, идеальные события, не реализуемые в положении вещей” [3:58].

При этом говорить о формальном совпадении оксюморона и абсурда невозможно в силу того, что четко сформулированный и выраженный абсурд есть простая глупость, нелепость, которая не может быть классифицирована каким-либо иным образом. Например, «Он – великолепный муж прекраснейшей из вдов,» «все лысые люди нуждаются в хороших расческах». Хотя бывают случаи, когда при первичном восприятии оксюморонное и абсурдное семантические пространства совпадают: «*Май любит ночь, и стало быть – светло*» (И. Северянин); «*Я – замужняя невеста*» (И. Северянин). Дальнейший анализ показывает, что в первом примере идет обыгрывание такого явления, как «белые петербургские ночи», а во втором соединяются два построения женщины: жены, без любви живущей с мужем, осознающей это, и девушки, все еще ждущей грезу любви и верящей в свою непорочность.

Следовательно, в обоих примерах происходит снятие абсурдности и установление внутренне не противоречивого смысла.

«Обманутое ожидание» (Р. Якобсон) в оксюморе обнаруживает в противоречии новые смысловые перспективы; аномальность снимает семантическую опустошенность, наполняя ее кардинально новым, готовым к развитию смыслом. В абсурде «обманутое ожидание» действительно в полной мере оказывается обманутым и разочарованным: ему ничего не предлагается взамен; обнаруженное и обнаженное противоречие просто констатируется как факт, а не как проблема. Причем, противоречие и аномальность не являются даже самоцелью; взаимодействие сопрягаемых понятий в абсурде не приводит к расширению их смысла. Акцент делается именно на констатации противоречия и аномальности как самых обыденных и, фактически, не замечаемых явлений. Они служат показателями именно предела для смыслового развития взаимодействующих понятий. Поэтому явление, изображаемое абсурдом, остается **как бы** семантически неоправданным и безобразным.

В понятие абсурда входит прежде всего идея истинности – ложности реализации смысла относительно существующей заданной объективной действительности. Этим абсурд качественно отличается от оксюморона, для которого вообще неприемлема идея истинности – ложности в силу не отрицания им действительности, а ее качественной трансформации. Абсурд «работает» на отображении действительности, «лишенной внутреннего смысла и причинно-следственных связей» [6]; он передает «чувство шока, возникающего при осознании иллюзорности всех жизненных ценностей перед лицом иррациональной жестокости и смерти» [6:3]. Абсурд отображает деформированное, патологически настроенное сознание; в нем проявляется издевательство над самим понятием человеческой логики, отмена ее как таковой.

Смысл сталкиваемых в абсурде взаимоисключающих, противоречивых понятий и явлений воспринимается как неуместность, обесмысленность самых простых, привычных вещей; как преднамеренная игра элементарными жизненными ценностями; игнорирование или уничтожение нравственных констант. «Жизнь личности в абсурде своей подоплекой имеет чудо, сверхъестественное и непостижимое» [7: 25], то, что не может быть понятно с точки зрения логики или даже с точки зрения внешнего дистантного наблюдателя.

Абсурд очень тесно взаимосвязан с философскими и морально-этическими категориями: Бог («абсолют, гарантировавший абсолютность всех абсолютов» [1]), смерть, свобода, грех, разум, очевидность, время, реальность, надежда, бунт, «я». Абсурдное сознание – это сознание довлеющее самому себе, извлекающее из самого себя свое содержание [2]. Это то, что «существует без значения, <...> что может быть ни истиной, ни ложью» [8: 32]. Именно на этом основывается абсурдная переоценка всех ценностей – бесцельная и беспричинная, с заранее предполагаемой установкой на неминуемость бессмысленного конца [2] и на естественное исполнение, реализацию явно неосуществимых, взаимоотрицающих сущностей или явлений. Абсурд представляет последние всегда неразумными, просто обесмысленными, основанными на всеобщем отрицании, когда отдельные жизненно важные факторы не в состоянии соединиться. Он ищет аномальность, которая

является для абсурда смыслополагающим принципом. Таково, например, во многом понимание Библии и библейских коллизий теряющим онтологичность и сакральность сознанием конца XIX – первой трети XX вв. или образы, ситуации «театра абсурда» Д. Хармса. Первичное психологическое восприятие последних примеров: это – бред, представленный в бредовых образах. Совсем по-иному воспринимаются оксюмороны, которые основаны на очевидно абсурдных ситуациях или отношениях:

О, любите меня, полюбите –

Я, быть может, не умер, быть может,

проснусь –

Вернусь!

А. Белый

Здесь в антитетические отношения вступают не просто «жизнь» и «смерть», а происходит осознание «я» такого смысла, который открывает последнюю табуированную глубину бытия, где нет дискретности, разделенности. Или другой пример, где четкое понимание пустоты, иллюзорности надежды должно уничтожить сам смысл надежды, какую-либо ее реальность привести к крушению и обесмысливанию любых нравственных абсолютов:

В первый раз «я» от месяца греюсь!

В первый раз от прохлады согрет,

И опять и живу и надеюсь

На любовь, которой уж нет.

С. Есенин

В данном случае противоречивость иллюзорности жизненных ценностей и предельного субъективного, фактически, интимного их осознания не оборачивается полным расколом «ума и мира, подпирających друг друга» [5:134], чем-либо обесмысленно-обесцененным. Здесь заявлено наличие значения, четко ощущается психологическая глубина и острота переживаемого, трагический синтез иллюзии и реальности, веры и бунта, истины и лжи. Эти примеры оксюморонов приближает к абсурду идея граничности, соблазнительной близости нормальности – ненормальности – безумия; обесмысленности последней ценности, немогущей утратить своего статуса; стремление сознания извлекать из самого себя свое содержание [2] и обосновывать его; стремление к подлинной, истинной жизни, подопшкой, оборотной, предлагаемой стороной которой есть самость, единственность. Но абсурд и оксюморон семантически различаются.

Абсурд тяготеет к фантазмагоричности, при которой «оказываются смещены все знакомые нам логические построения. Однажды зайдя в лес противоречивых суждений героев пьесы [«театра абсурда»], наслушавшись их нелепостей, зритель только усилием воли может вернуть себе душевный покой, призвав на помощь иронию» [4]. Для понимания и восприятия оксюморонного смысла это совершенно не нужно. Для его осмысления не требуется сила воли или сохранение восприятия на дистантной позиции по отношению к ним с помощью иронии, черного юмора или четкой, строгой формальной логики. Восприятие оксюморонов построено на совсем иной смысловой основе. В них есть выход из постоянного отрицания, бессельной и беспричинной переоценки всех ценностей. Оксюморонное осознание и

отображение мира не ставит в прямую зависимость существование фундаментальных проблем и понятий от их осознанности или неосознанности воспринимающим сознанием: в оксюморе отрицание и утверждение, вера и безверие уравниваются в правах. Нелепость, бессмыслица никоим образом не характеризуют восприятие оксюморона, т. к. в нем ощущается наличие и реализация взаимоориентированных, взаимодействующих слов и понятий, их взаимоуслышанность и осуществленность. В то время как в абсурде преднамеренно соединяются слова и понятия, немогущие вступать в диалогические отношения в силу своей либо смысловой опустошенности, либо монологичной закрытости, самодостаточности. Это во-первых. Во-вторых, оксюморон открывает новое явление, либо в явлении новый, скрытый смысл, творит принципиально новые отношения между понятиями и явлениями, лишенными длительной самотождественности, но не здравого и общезначимого смыслов.

Абсурд же разрушает уже существующие нормативные системы ради самого разрушения. И в этом его сущность: отмена даже иллюзорности существования какого-либо смысла. Абсурд не предполагает наличие идеи самотождественности я, мира, абсолюта. Он «работает» на хаотичных трансформациях первичных смыслов. Абсурд обнажает сталкиваемые понятия и явления до их минимальной смысловой предельности и через привнесение явно выраженного игрового момента делает возможным их взаимодействие. Игровой момент здесь принимается как некий моделирующий, режиссирующий фактор, позволяющий не столько находиться в пограничных районах реального и условного пространств, сколько устанавливающий дистанцию между данными пространствами.

Основными характерными чертами оксюморона в соотношении с абсурдом являются следующие:

1. Эффект «обманутого ожидания» и «семантической дерзости» (П. Рикер) в оксюморе является условием жизнестойкости и жизнеспособности явления в отличие от абсурда, где данные эффекты так и остаются только эффектами, реализуемыми на уровне эмоционального воздействия на воспринимающее сознание.

2. Оксюморон отображает действительность, которая хочет, чтобы противоречия наполняли ее трагизмом и глубиной смысла. А абсурдные противоречия отображают изначальную беспочвенность, бессмысленность, конечность каких-либо связей и явлений. При этом и оксюморон и абсурд стремятся к смысловому пределу. Но, если первый находит выход в самом противоречии, его снятии, открывает через него новые потенциальные возможности и смыслы создает иные жизнеспособные понятия и явления, то абсурд «работает» именно на пределе смысловых несоответствий. При этом в оксюморонной ситуации главное – снятие как преодоление обесмысливания антигетичности, а в абсурдной ситуации, наоборот, подчеркивается нелепость, неуместность любой точки зрения.

3. Оксюморон и абсурд разрушают привычные, традиционные представления о действительности, каких-либо иерархических системах, самознания. Но оксюморон стремится к созданию новой, пусть даже оксюморонной, ценностной системы, абсурду же главное – обесценивание, обесмысливание любой системы как принципа.

Литература

1. Давыдов Ю.Н. Этика любви и метафизика своеволия. – М., 1982.
2. Долгов К.М. От Киркегора до Камю: очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. – М., 1990.
3. Делез Ж. Логика смысла: Пер. с фр. – Фуко М. *Theatrum philosophicum*: Пер. с фр. – М., 1998.
4. Дюшен И. Театр парадокса / Театр парадокса. – М., 1991.
5. Камю А. Человек бунтующий. – М., 1990.
6. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
7. Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония. – Кишинев, 1990.
8. Философско-психологические предположения. Школы диалога культур – М., 1998.

Л.Н. Синельникова

Русский поэтический авангард конца XX века как модус китчевой культуры

Есть одна странная, почти мистическая закономерность – накопление китчевых свойств культуры к концу века [7]. Словарь определяет китч (кич) следующим образом: “Произведения массового искусства, отличающиеся обычно яркой, броской формой и примитивным содержанием, рассчитанные на невзыскательный вкус, развлечение и конъюнктуру” [14].

Современная авангардная поэзия дает основание для более глубокого понимания сути китчевости. Отрицательная презумпция относительно авангарда, на основе которой его относят к “пещерной эстетике”, означающей наступление нового этапа эволюции – “всеобщего одичания” [5], снимется типологически и социологически ориентированным описанием поэзии “новой волны” и соотносимым с этим описанием пониманием китча.

Идеология авангарда одинакова во все времена – разрыв с традицией, максимальное пренебрежение к устоявшимся правилам и нормам: “Авангард – точка взрыва в пространстве литературы... авангардистская поэзия – это такая поэзия, которая перестраивает существующую образную парадигму” [11:163]; “Меня привлекает прежде всего авангард в старомодном значении этого слова, то есть – пограничные ситуации, моменты перехода от одного типа мышления к другому, от Державина к Пушкину, от символистов к футуристам и акмеистам, от “шестидесятников” к метареализму и концепту и т.д. Именно в эти моменты всего заметнее пресловутое движение мысли, именно эту традицию я считаю основополагающей в искусстве – традицию скачкообразной (“квантовой”) замены одного художественного канона другим” [2:61].

Традиционный лирический сюжет (далее ЛС) имеет ряд признаков, связанных с сущностными свойствами лирического жанра [12]. ЛС передает разнообразные отношения между реальным физическим миром (миром вещей и событий) и творческим, рефлексующим сознанием поэта, между известным, постигнутым и новым, постигаемым. ЛС – это опыт жизни и чувства в их единстве, взаимозависимости. Лирическое стихотворение передает смену состояний, переход из быта в бытие, из существования в сущность. Такого рода переход осуществляется благодаря принципу “восхожде-

ния” – “преображения материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала” [13:97]. Принцип “восхождения” обеспечивает когнитивную “программу” ЛС в его движении от внешнего к внутреннему, от видимого к воображаемому, от физического к трансцендентному. “Восхождение” – это последовательное усложнение семантических отношений в лирическом тексте, необходимое для перехода от значения к смыслу. “Лирический герой” в этом случае оценивает мир с проекцией на некие высшие моральные инварианты, о чем, в частности, свидетельствует парадигма номинаций лирического героя в разных художественных культурах: *теург, медиум, миссия, пророк, прорицатель, собеседник сердца, целитель души, крестник муз, праведник земной, волшебник слова, незримый гость*, и под. Литературные направления, школы, идиостили в значительной степени определяются именно характером и структурой лирического героя.

Современная авангардная поэзия предлагает свою модель ЛС, освобожденную от жанровых конвенций. Возникает “текст без правил”, в котором утилитарное не сопрягается с обобщающе-оценочным, лирический герой как познающий субъект сублимируется и превращается в повествователя, считающего себя таким, как все. Все это признаки такого направления поэтического авангарда, как концептуализм. Концептуализм – эпатажный противовес официозу, сопротивление тому, чтобы искусство “распознавать по поэтизмам, спец-знакам и признакам, по фальши и рутине”, нежелание “отдавать искусство жрецам” [8].

В условиях такой эстетики китч обретает легитимность, так как именно он позволяет строить стихотворение на табуированных событиях и использовать широкие возможности национального языка. “Они обживают все пространство целиком. То есть не делят жизнь на важное и неважное. Ибо что художник заметил – то и важно, что у него сочувствие вызвало – то и событие” [6]. Китчу чужд пафос, изопренная метафоричность, он свободен от поэтизмов, символов, декодирование которых требует специальных литературных знаний. ЛС китчевого стихотворения может строиться на “бытовой дребедени” (М. Эпштейн), банальной ситуации. В стихе все узнаваемо, понятно, основывается на референтных знаниях людей, имеющих общий бытовой и социальный опыт.

Китчевая эстетика объясняет типологически значимые изменения в композиционном устройстве авангардных стихотворений. Отсутствие диалога между “низким” и “высоким” привело к неозначенности, диффузности конца текста, намеренному игнорированию закона семантического выдвижения этого композиционного сегмента. Стихотворение может обрываться на полуслове, состоять из художественно не мотивированных повторов и т.д.

Китч в лирике меняет шкалу измерения мира. Жанровая конвенция – нетождественность включенного в текст события самому себе, его приложимость к вечным основаниям жизни через сопряженность с лирическим обобщением – перестает действовать. Событие оказывается непрезентативным.

Наиболее показательны в этом отношении стихотворения Дмитрия Александровича Пригова. Вот два примера из “40 банальных рассуждений на банальные темы” [9].

Банальное рассуждение на тему свободы

Только вымоешь посуду
Глядь — уж новая лежит
Уж какая тут свобода
Тут до старости б дожить
Правда, можно и не мыть
Да вот тут приходят разные
Говорят: посуда грязная —
Где уж тут свободе быть.

*

Как намеренный уркан
Бродит ночью таракан
Среди кухни, например
Я же как Милицанер
Как, примерно, постовой
Говорю ему: Постой!
Он отстреливаясь — прочь
Я — за ним. И так всю ночь.

Пластические детали в таких стихотворениях воспринимаются как обязательные подробности, жизненно достоверные, но художественно не нагруженные. Ощутимы китчевая небрежность стиля, намеренность игнорирования пунктуационных норм. Следующий комментарий М. Эпштейна можно считать своеобразной моделью поэтического китча. “Многие приговские стихотворения строятся именно так: начинаются каким-то обыденным и злободневным фактом, затем неистово экзальтируют его, возводят в некий риторико — провиденциальный план, обнажая попутно его реальную заурядность и ничтожество... И заканчиваются ритмическим сбоем: каким-то вялым жестом, проборматыванием этого факта в рамках обыденного сознания, которому уже все равно, как и о чем мыслить и высказываться, настолько реальность для него развоплотилась, утратила свое значение и субстанцию...” [15:154–155]. Создан новый для лирики тип текста, в котором нет знаков оценки мира, нет когнитивно значимых мыслей о действительности, а есть только “необработанная” проза жизни.

Спонтанное повествование ищет спонтанного слова и находит его в “сниженных” средствах языка, на основании которых и формируется поэтический китч. Китчевые условия изменили статус “сниженных” средств и сами отношения между словарем действительности и словарем поэзии. Авангардная поэзия не просто отвергает любые ограничения на использование “сниженных” средств языка, она демонстрирует принципиальное изменение стратегии их применения. По закону лирического жанра в сопряжении “высокого” и “низкого” общеоценочной мерой является “высокое”. Концептуалисты не соблюдают такого рода этическую иерархию. “Вообще концептуализм не знает высокого и низкого. Он работает другими оппозициями”, — резюмирует Д. А. Пирогов [10:106]. Просторечие в стихе уже не результат альтернативного выбора в условиях оппозиции “высокое” — “низкое”, а полноценный, естественный строительный материал для китчевых авангардных стихотворений.

Виктор Ерофеев включает представителей радикального крыла современного авангардизма (Пирогов, Рубинштейн, Сорокин) в антологию с пока-

зательно аксиоморонным названием "Русские цветы зла" и дает следующую характеристику концептуализму: "Московский концептуализм — герметичный, бескомпромиссный, ироничный и высокомерный — содержит в себе полное отчуждение от слова и полное отчаяние, скрытое за текстом... Под концептуалистским конвоем слово направляется на принудительные работы вполне мазохического свойства: ему предлагается заниматься саморазрушением и самобичеванием. Никакой амнистии не предвидится... Хотя концептуализм отрицает жизненное приложение собственного слова и настаивает на интертекстуальности, оно прочитывается как подозрение к жизни, с ее утомительной повторяемостью, исчерпанностью ходов, что непосредственно связывает концептуализм с литературой зла" [1:26–27].

Китчевая культура конца XX века связана с коллажной техникой, основанной на эклектичном соединении разнородных элементов. Именно коллажность объединяет стилистику стихов поэтов — концептуалистов со стилистикой художников — примитивистов — Г. Брускина, А. Петрова, "митьков" и др. "Это не китч, я иду от китча", — сказал на открытии выставки своих работ в Москве А. Петров.

Поэтический авангард проявляет коллажность по-разному: в смешении жанров и стилей, в разных видах языковой игры, в интертекстуальности. Все это способы представления "лоскутного восприятия" мира [14]. В авангардном стихотворении возможна любая степень отрыва от исходного денотата цитаты, любая степень преобразования, подмены компонентов. Примеры: "В отсутствии верлибра / и винтовки, / я обращаюсь к вам, товарищи подонки, / как живой с живыми говоря" (Ю. Арабов); "Мысль устремленная — есть "Я", / а изреченная — есть нож" (Л. Крапивницкий); "Мысль изреченная — кровосмешенье, / юридическое поприще родства" (С. Соловьев); "Который час однако / Час от часу Достав талмуд / между пропадет просветитель / Летите голуби летите / Не пропадет ваш скорбный труд" (Н. Искренко). Вот какой путь трансформаций в XX веке прошла, например, строчка из стихотворения А. Блока: "Ночь. Улица. Фонарь. Аптека"; "Он прав — опять фонарь, аптека..." (А. Ахматова); "Отражены в черной воде скованных рек / Улица, ночь, сто фонарей, десять аптек" (Е. Витковский); "Аптека. Улица. Менты" (О. Иванова).

В авангардных стихотворных текстах представлена мультипликативная модель "игры" с идиомой, смысловое пространство которой может произвольно члениться, и варианты соединения фрагментов идиомы могут меняться, как в колейдоскопе: "— Держи порох / сухим / выйдешь из воды", "Да и совесть — не тетка. / Свихнешься — треснет, лопнет, вылетит — не догонишь", "Семь пятниц на ловца и зверь — недотрога ночей не досыпает" (Л. Крапивницкий); "Чем дальше в лес — тем больше / давка" (Н. Искренко); "Я клал ее, похожую на кокон, / в пустой мешок тоскующий о шиле..." (Ю. Арабов).

Китчевый рисунок текста создается также использованием выражений, отражающих реалии советской жизни, идеологизированную социалистическую картину мира: "Значит тут нужна поправка: / жизнь дается человеку один раз и надо прожить ее так, чтобы не жег позор за годы прожитые с позорной целью" (Д.А. Пригов).

В лирическом тексте сенсорные глаголы “видеть”, “слышать” традиционно формируют образ восприятия, разрешающий выход за пределы видимого и слышимого. В авангардном стихотворении проявляется экстрасенсорность, игнорирующая любые связи с физическим пространством и временем: “Слыхал? – жестокость подарила / В тоскливый час шарообразный куб” (Л. Кропивницкий); “Смотри: эта фраза с поднятым жалом вопроса, как скорпион, заползает под камень” (С. Соловьев).

Преодоление линейности языка через включение в лирическое повествование скобочных конструкций для представления разных типов сознания – факт поэтической рефлексивной культуры XX века (М. Цветаева, И. Бродский, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева, О. Седакова и мн. др.). В авангардном стихотворении может игнорироваться сам принцип скобочной вставки – ее постпозитивное, вторичное, отношение к доскобочной информации. Стихотворение может начинаться скобочной конструкцией, скобочные вставки могут безынтервально следовать друг за другом, один и тот же лексический состав может идти до скобок и повторяться в скобках, одна скобочная конструкция может вкладываться в другую по принципу «матрешки». Это ли не китч – как бессмысленность или как новое / иное / поэтическое сознание и новые процедуры его моделирования.

М. Эпштейн “иномыслящие” тексты второй половины XX века считает “позитивной деконструкцией”. В интернет – сайте “Книга Книг”, открытом 21 апреля 1998 года, он пишет: “Нужны альтернативные понятия, чтобы сбить историю с ее мерного шага, нужны интервенции “другого мышления”, даже “безумного мышления”... Так разворачивается целый веер альтернативных наук, вер, искусств, языковых моделей... Альтернатива не предполагает устранения данного, а только возможность иного. Это мышление не в модусе “не” или “против”, но в модусе “и” и “или”. А также что – то еще, совсем другое” [http://www.emory.edu/INTELNET/kniga_knig.html]

Интерпретация поэтического китча требует понимания сути иронического мышления. Ирония – интонационная доминанта современной эпохи. В определенных социальных условиях ирония оказывается способом внутреннего сопротивления существующему положению вещей. Ирония – знак не примитивного, а, напротив, глубокого мышления, особого состояния ума рефлексирующей личности (“Ирония – избранных занятие”, – считает Б. Ахмадулина). Ср. с эпиграммой П. Хмары на ироничные стихи И. Иртеньева:

Его стихи объемны, как картина.

Глубокий образ создал их творец:

Из-под личины полного кретина

Глядит на мир всевидящий мудрец.

Эклектика, абсурд помогает особым образом описать отношения человека с миром. “Картина мрачна? Не мрачней самой реальности” [3].

Поэтический китч – своеобразный противовес обнищавшим понятиям и чувствам. Видимо, время требует именно такой оптики. “Ускорение души” (И. Бродский) свершится тогда, когда изменится сознание и станет ясно, что суетное, ничтожное не может быть вечным. “Не бывает ненужных времен” – говорил Б. Пастернак. И его же строки:

Поэзия, когда под краном
 Пустой, как цинк ведра, трюизм,
 То и тогда струя сохранна,
 Тетрадь поставлена – струись!

Литература

1. *Ерофеев В.* Русские цветы зла. Антология. – М., 1998. – С. 26, 27. 2. *Искренко Н.* Молодые о себе (Русский поэтический авангард 60-х годов) // Поэзия: Альманах. – М., 1990. – Вып. 55. – С. 61. 3. *Камянов В.* В тесноте и обиде, или «новый человек» на земле и под землей // Новый мир. – 1991. – № 12. 4. *Кудимова М.* Ваше благородие, госпожа цитата!.. // Литературная газета. – 1990. – № 12. 5. *Laterna Magica.* Литературно-художественный, историко-культурный альманах. – М., 1990 (предуведомление). 6. *Максимов А.* Дыхание в спину // Собеседник. – 1989. – № 33. 7. *Маркаде Ж.-К.* Художественное творчество, творческая жизнь // 50/50: Опыт словаря нового мышления / Под общей ред. М. Ферро и Ю. Афанасьева. – М., 1989. 8. *Некрасов В.* Как это было (и есть) с концептуализмом // Литературная газета. – 1990. – № 3. 9. *Пригов Д.А.* Советские тексты. – Санкт-Петербург, 1997. 10. *Пригов Д., Рубинштейн Л., Марсович Р.* Концептуализм и арьергард в зеркале критики (дискуссия) // Русская альтернативная поэтика. – М., 1990. – С. 106. 11. *Сенкевич А.* Показания свидетелей защиты (Русский поэтический авангард 60-х годов) // Поэзия: Альманах. – М., 1990. – Вып. 55. – С. 163. 12. *Синельникова Л.Н.* Лирический сюжет в языковых характеристиках. – Луганск, 1993. 13. *Соловьев Вл.* Общий смысл искусства // Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М., 1990. – С. 97. 14. Толковый словарь русского языка конца XX века Языковые изменения. Санкт-Петербург, 1998. 15. *Эпштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М., 1998. – С. 154–155.

В.Ю. Назаренко

До питания про витоки Харківської філологічної школи

Коли заходить мова про харківську філологічну школу, то називають імена О. Потебні, І. Срезневського, Д. Овсянико-Куликовського, М. Сумцова, О. Білецького, А. Булаховського та інших знаних вчених. Це, безперечно, правильно, оскільки з ними пов'язаний розквіт школи, її найвищі наукові здобутки. Школа сформувалася в надрах Харківського історико-філологічного товариства (1877), але підвалини її було закладено значно раніше – в перші роки існування Харківського університету. Перше покоління харківських професорів-філологів було представлене широко освіченими вченими, які стояли на рівні європейської науки. Академік Іван Рижський, професори Іван Срезневський, Іван Кронеберг, Василь Маслович, Євграф Філомафитський, Олександр Склабовський та інші були філологами з глибокими і різнобічними знаннями: вони знали класичні і сучасні мови, історію, філософію, теорію мистецтва, риторику і інші науки. Крім того, вони виступали як критики, журналісти, письменники, були активними учасниками загально-російського літературного процесу. Як відомо, література на той час була досить строкатою: новий творчий метод романтизм пробивав собі дорогу

в нелегкому змаганні з класицизмом та сентименталізмом. На сторінках харківських журналів та газет, в студентських аудиторіях точилася гостра боротьба між прихильниками старих естетичних канонів і тими, хто віддавав перевагу новим віянням. Про те, які погляди брали верх, засвідчує той факт, що випускник університету Орест Сомов, переїхавши 1817 року до Петербурга, став провідним теоретиком романтизму і співпрацівником Пушкіна в «Литературной газеті».

Діяльність першого покоління харківських професорів-філологів привертала увагу багатьох дослідників. Про них писали Д.Багалій, М.Сумцов, О.Білецький, П.Федченко, Г.Шкляревський, І.Лосієвський та ін., проте їх роль у розвитку теоретико-літературної думки залишається, на наш погляд, недооціненою. Не знайшла вона об'єктивного висвітлення і в праці М.Насенка «Українське літературознавство. Школи. Напрями. Тенденції» [3], спеціально присвяченій історії розвитку літературознавства в Україні. Автор зупиняється дуже побіжно на ролі Харківського університету як визначного українського наукового центру першої третини XIX ст., первісного осередка нової української літератури. А деякі його судження про діяльність харківських вчених-філологів не є об'єктивними. Це стосується насамперед І.Рижського. «Завідуючий кафедрою російської словесності І.Рижський, — пише він, — опублікував, наприклад, два навчальні посібники з літературознавства (згадуваний «Опыт риторики», 1805, і «Введение в круг словесности», 1806), але в жодному з них навіть «Енеїди» І.Котляревського не згадав, хоча подібну до цього твору «Вергилиеву Енеиду...» Н.Осипова проаналізував з великим пієтетом як визначне досягнення російської художньої думки. Цілком очевидно, що вчений керувався не науковою, а суто політичною кон'юктурою, оскільки зіставлення цих двох творів було б не на користь Н.Осипова» [3:45–46]. Чи міг І.Рижський, російський вчений, який вперше прибув на Україну 1803 року, коли був призначений ректором Харківського університету, посилаватися в своїх посібниках на «Енеїду» І.Котляревського? До цього він працював професором гірничого корпусу в Петербурзі і, напевне, не мав ніякого уявлення про українську літературу. Його «Опыт риторики» був опублікований 1796 року, за два роки до появи «Енеїди», а в Харкові був лише перевиданий у 1805 році.

Д.Багалій у своєму нарисі «Іван Степанович Рижський» писав, що Рижський був «одним із найвидатніших викладачів і вчених у Харківському університеті за перші десятиліття його існування» [1:323]. Досить красномовну характеристику І.Рижського дав учень О.Потебні, відомий вчений-філолог М.Халанський: «У своїй піітиці Рижський користувався творами Арістотеля, Горация, Буало, Батте, Попа, Мармонтеля, Жокура, Блера, Зульцера і Ешенбуша... За повною відомостей, ґрунтовності, ясності викладу курс теорії словесності Рижського був для свого часу явищем дійсно видатним. Рівного йому за значенням для свого часу російська література не має і зараз» [1:325].

Не менш високу оцінку наукової спадщини І.Рижського дав і сучасний вчений П.М.Федченко, який ґрунтовно вивчав становлення і розвиток літературознавства в Україні в першій половині XIX ст. «Введение в круг словесности», — наголошує він, — перша на Україні спеціальна систематизована праця з естетики і чи не перша в світі спроба систематизації найважливіших проблем лінгвістики» [5:33].

До цього додамо, що підручники І.Рижського багато разів перевидувалися і тривалий час були найавторитетнішими посібниками з риторики

та теорії словесності в усіх університетах Росії. Правий був Д. Багалій, коли у заданому нарисі наголошував, що при оцінці давніх праць «необходимо применяти к ним мерку их времени».

Більш глибокого і об'єктивного висвітлення, на наш погляд, заслуговує також питання про естетичні позиції харківських вчених-філологів тієї доби. М.Наєнко стверджує, що праці І. Срезневського «несли в собі ще домінуючий дух класицистичної естетики і до нових віянь у європейському літературознавстві (мається на увазі романтизм – В.Н.) були фактично в опозиції» [3:46]. Безперечно, Срезневський як теоретик пройшов певний етап пошуків, внутрішніх суперечностей, але домінуючими у його естетичних поглядах виявилися ідеї романтизму. Не випадково його учні, в тім числі і син Ізмаїл (в майбутньому визначний вчений), у 20-ті роки заснували гурток романтично налаштованих поетів і фактично започаткували харківську школу поетів-романтиків, яка відіграла важливу роль у розвитку української літератури. П. Федченко, відзначаючи теоретичну еkleктику праць І. Срезневського і інших філологів університету, слушно зауважує, що не можна беззастережно «гнати» класицизм, оскільки він з'явився як закономірно зумовлена форма, що відповідала естетичним потребам певного часу [5:59].

Не можна визнати справедливим також докір на адресу харківських філологів у тому, що перші натяки на існування української літератури «стали з'являтися цього часу не в університетських аудиторіях, а в харківській переодичі – в журналах «Харьковский Демокрит» (1816), «Украинский вестник» (1816–1819), «Украинский журнал» (1824–1825), у газеті «Харьковский еженедельник» (1812)» [3:46]. Справа в тому, що періодику видавали харківські професори і протиставляти їх журналістиці немає підстав. Так, редактором «Харьковского Демокрита» був В. Маслович, професор, «доктор изящных наук», який виступав як автор поезій російською і українською мовами [2:63]. «Украинский вестник» видавався з ініціатиби І. Срезневського. До складу редакції входили Р. Гонорський, Є. Філомафітський (професори університету), Г. Квітка. Принципове значення мали виступи П. Гулака-Артемовського (викладач університету, в майбутньому – його ректор) українською мовою (ч.12 за 1818 р. та ч.16 за 1819 р.) на захист української мови та літератури [4:322]. Аналогічний стан був і в інших періодичних виданнях. Українська література і українська філологічна наука на початку XIX ст. розвивалися в умовах білінгвізму, і діяльність російськомовних вчених, письменників, журналістів була складовою, органічною частиною українського національного відродження [2].

Наведені факти дозволяють зробити такі висновки: 1) естетичні пошуки харківських вчених-філологів першого покоління відбивали загальноросійський і європейський стан розвитку науки про літературу; 2) їх діяльність створювала фундамент для розвитку філологічної науки в Україні і стала підґрунтям майбутньої харківської філологічної школи; 3) викладачі Харківського університету, незважаючи на несприятливі політичні умови, в своїй науковій і літературній діяльності зверталися до української мови і літератури, сприяли утвердженню їх в правах.

Література

1. Багалей Д.И. Иван Степанович Рижский // Сборник Историко-филологического общества. – т. XX. – Х., 1911. 2. Лосиевский Игорь. Русская лира с Украины. – Х., 1993. 3. Наєнко М.К. Українське літературознавство. Школи. Напрями. Тенденції. – К., 1997. 4. Оржицький І.О. «Украинский вестник» // Літературна Харківщина. – Х., 1995. 5. Федченко П.М. Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. – К., 1982.

СПАДЩИНА ХАРКІВСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЧНОЇ ШКОЛИ ТА СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ

М. Ласло-Куцюк

Дмитро Багалій про Григорія Сковороду

У 1898 році сповнилося 100 років від смерті Сковороди. Навколо цієї круглої дати поживався інтерес до його спадщини, причому найбільше його проявили харківські вчені. Олександра Яківна Єфіменко виступила у листопаді 1893 року з публічною лекцією про нього, яка була опублікована у першому числі журналу «Неделя» за 1894 рік. Дмитро Багалій, який з 1882 року займав посаду завідувачого кафедри історії Харківського університету, розшукав у Румянцевському музеї у Москві (пізніше бібліотека імені Леніна) його рукописні твори, здебільшого з його власним підписом, і запропонував Харківському історико-філологічному Товариству їх видання, ставши його упорядником і написавши передмову обсягом в 131 сторінку. На його прохання проф. Ф.О. Зеленогорський, викладач філології, почав настирливо займатись творами Сковороди. Результатом його досліджень став великий реферат, викладений на двох засіданнях згаданого Товариства і надрукований під заголовком «Філософія Григорія Саввича Сковороди, українського філософа XVIII століття» у московському журналі *«Вопросы философии и психологии»* № 3 і 4 від 1894 року. У цих виступах можна знайти джерело основної проблематики, яка займатиме сквородознавство протягом майже ста років. Зокрема, О. Єфіменко вперше висунула тезис про наслідковість між ідеями Сковороди і Спінози, хоч, як вона сама призналась Зеленогорському, не мала жодних доказів про ознайомленість Сковороди з працями цього філософа. Проте цей тезис був дуже на руку догматикам, оскільки в працях Маркса зустрічається (до речі дуже дискусійне) твердження про те, що пантеїзм Спінози це лишень прикритий матеріалізм. Відгуки на тезис О. Єфіменко було чути аж донедавна, причому харківська дослідниця Анастасія Ніженець присвятила цьому тезису окрему книгу «На злимі двох світів».

Зеленогорський пов'язав філософію Сковороди з філософією Платона. Цю ідею підхопив Д.П. Кирик, який у 1967 році виступив із дуже важливою статтею п. з. „Семантичний метод в історико-філософському дослідженні“, в якій остаточно довів хибність положення Д.Х. Острянина, П.М. Попова та І.А. Табачникова, які у передмові до видання творів Сковороди 1961 року, у відчайдушній спробі приписати Сковороді хоч іскру матеріалізму, твердили, що він був дуалістом, визнаючи у рівній мірі духовне і матеріальне начало як основи світу, положення потім сотні раз повторене іншими авторами.

Поставивши у центр досліджень про Сковороду тезис про платонізм його поглядів, як Зеленогорський, так і Кирик, хоч і мали по суті рацію, все ж, не хочачи того, показали Сковороду однобічно, трактуючи його як чистого філософа, ким він не був. Проте ця однобічність спостерігається до сьогодні у більшості праць, зокрема і в монографії Л.В. Ушкалова і О.М. Марченка „Нариси з філософії Сковороди» (Харків, 1993). Проте, ми повинні визнати, що такий блискучий сковородознавець як Леонід Ушкалов ретельно розширює обрії концепції про нього.

Все ж ми вважаємо своїм обов'язком ще раз і ще раз підкреслювати, що головне значення Сковороди не філософське, а богословське. В чому саме це значення полягає було чітко визначено саме Дмитром Багалієм як у передмові до видання 1894 року, так і в 12-му розділі книги «Історія Слобідської України» (Харків, 1918). Ось що пише Д. Багалій з приводу статті О. Єфіменко: *“Те що О.Я. Єфіменко вважає помилкою методу, безплідною працею, додатком до основної концепції Сковороди – філософське пояснення Біблії – ми вважаємо основним питанням, яким цікавиться наш філософ-богослов ціле своє життя і знайшло вираз у всіх його працях... Пантєїзму Сковороди суперечить і настирливо проведене ним начало дуалізму, яке нам особисто ніяк не видається випадковим, зовнішнім, і його ідея про персонального Бога – Отця, Сина і Святого Духа. Що стосується етики, то тут Сковорода повторює (як сам те визнає) вислів Епікура: «вдяка блаженному Богові, що потрібне зробив неважким, а важке – непотрібним»».*

Ця цитата вимагає певного пояснення. Багалій вживає слово дуалізм не у філософському, а у теологічному значенні, тобто Бог створив духовний світ, а диявол – світ фізичний.

Найбільш послідовно ця ідея була проведена Сковородою у трактаті „Жена Лотова», і таке переконання привело його в останній праці „Потоп зміїв» навіть до заперечення Біблії, яка возвеличує матеріальний світ як у розповіді про створення світу Богом, так і в історичному підході до свого, що потім відбулося. Саме цей теологічний дуалізм ворожий як православ'ю, так і католицизму, не випадково же папа Інокентій III оголосив хрестовий похід проти катарів, які його відстоювали, а в Болгарії та Боснії ересь богумильства століттями переслідувалась. Нам здається, що саме ці дві праці не попали у видання 1894 року саме через боязнь перед протестом православної церкви. Сам Сковорода був цілковито свідомий об'єктивного значення звинувачення його в дуалізмі, тобто в ересі маніхейства, тому він у листі до Василя Максимовича так рішуче виступає проти такого обвинувачення. А Багалій прекрасно зрозумів, що світогляд Сковороди розвивався саме в цьому напрямі. Якщо у 1894 році він ще не наважився відкрито про це писати, в 1918 році, коли вже не мав чого стерегтись, відкрито пише, заявляючи: *“У своїх творах Г.С. Сковорода провіщає свою християнську філософію. Він був тут з церковного погляду справжнім ересіархом на зразок інших ересіархів Західної Європи і слов'янства, бо дуже відходив у своїй філософії від церковного вчення.»* І продовжує: *“Християнство він приймав без догматики і, тим більше, без обрядів, або як він казав, без церемоній. Навіть таїнства він розумів яко символи. Для нього віра була філософією, і філософія – вірою”.* Отже, Багалій, який пише про те, що для Сковороди існували два начала – вічне і тлінне – і перше незмірно важливіше, ніж

друге, набагато краще збагнув суть філософії Сковороди, ніж ті спеціалісти-догматики, які приписали Сковороді якийсь ними самими видуманий філософський дуалізм.

Цілком справедливо Багалій звертає увагу на те, що центральним питанням, яке займало Сковороду, було не етика, а богопізнання. Надмірне наголошення першого кола питань пояснюється, на думку Багалія, тим, що Зеленогорський надто повірив сумнівним цитатам з статті О. Хиждеу, який намагався будь-якою ціною зробити Сковороду учнем Сократа. На жаль, до сьогодні цей погляд на Сковороду зберігається, і при тому забувається, що вимога самопізнання носить у Сковороди не психологічний і не моральний характер, а це вимога – пізнати Бога у самому собі.

Хиждеу видумував не тільки посилення Сковороди на Сократа, але і на Ломоносова. Хоч Д.І. Багалій і поставив під сумнів автентичність цих текстів, все ж в книзі *«Історія Слобідської України»* на стор. 274 сам же цитує таке зіставлення. Насправді Сковорода ніде у своїх працях на Ломоносова не посиляється. Олександр Хиждеу такі посилення були потрібні, щоб якнайбільше наблизити Сковороду до російської культури, оскільки він став, під впливом лекцій з російської історії свого професора з Харкова Петра Гулака-Артемовського, прибічником девізу: *«самодержавство, православія і народність»*. Предтечею цього проголошеного спочатку царем Олександром І, а далі Миколою І напряду він і вважав Сковороду і цій ідеї присвятив всі свої чисто романтичні праці про Сковороду. А романтизм, як відомо, допускав фальшування текстів для пропаганди якоїсь ідеї. Будучи представником іншого, критичного напряду в науці, Багалій ґрунтовно переглянув всі ці твердження і, хоч по природі був м'яким і толерантним, довів хибність ідей Хиждеу, нібито Сковорода звеличував славу Росії, будучи якимось народним слов'янофілом. Багалій стояв дуже близько до думки, що в історії української літератури Сковорода був першим Європейцем. Цей закоханий у грецьку літературу філософ першим зрозумів, що Україна повинна шукати свої корені в іудейській та грецькій культурах, які цей учень Філона Александрійського бачив у тісному переплетінні. До речі, Багалій в певній мірі випередив дослідження Чижевського, коли він згадував про можливий вплив Філона, хоч не був певний в розмірах цього впливу.

Ми не маємо тут змоги докладно торкатись питання про характеристику вдачі Сковороди. Його психічному портретові Багалій придає велике значення. Захоплення духовною силою Сковороди не дозволяло Багалієві зрозуміти суперечливості натури Сковороди, і нам здається, що даремно він полемізує з Ізмаїлом Срезневським, який краще від нього зрозумів мотивацію поведінки цього вічного мандрівника. В очах Багалія він був могутнім і безстрашним, а в дійсності це не було так.

На жаль, до сьогодні дослідники якось не можуть розібратися в характері Сковороди, не кажучи вже про письменників. Недарма ж у романі *«Журавиний крик»* Роман Іваничук представляє його якимось останнім могиканцем, борцем за ідеали зруйнованої Запорозької Січі. Однак, якщо прикласти до його особистості соціонічний діагноз, то Сковорода був етикоінтуїтивним екстравертом, як Шекспір, Гете, Гоголь, Емінеску, Стрінберг, Гюнтер Грас, а серед філософів його неодмінно слід порівнювати з Блезом Паскалем. Він одночасно тікав від людей, не довіряв їм, навіть боявся їх і не у міг без

них жити, дуже любив молодих, в яких вбачав чистоту душевну, жадав весь час чогось нового, нових вражень, нових знайомств – саме цим пояснюються його постійні мандри, а не бажанням вчити народ, бо ж його трактати, ясна річ, не були доступні народові, не для нього він їх писав. Він далеко не був таким врівноваженим і гармонійним, як його описує Багалій. Душевну рівновагу він знаходив насамперед у музиці, якою він захоплювався. І був, звичайно, як і всі “Гамлети”, песимістом, драматизував усе. Але втеча в пустинь також допомагала, не дарма ж у своїх віршах він постійно скаржитися на скуку. Спокій у лоні природи, мабуть, знаходив сам Багалій, який за вдачею був інтуїтивно етичним інтровертом, а не Сковорода. Багалій був типом “Єсеніна”. І оскільки ця конференція присвячена харківській школі філологів, то варто згадати тут маловідому характеристику Багалія, яка нам відразу пояснює, чому він бачив Сковороду саме таким, а не іншим. Характеристику ми взяли з книги Євгена Чикаленка «Спогади», виданої УВАНом у Нью-Йорку в 1955 році. Він пише: *“Про Багалія говорили спочатку те саме, що й про Сумцова, мабуть, під впливом його конкурента, що видав книжкою критику на магістерську дисертацію Багалія, доводячи, що праця та не самостійна, а повихоплювана в інших. І в цьому випадку час показав, як і тоді всі помилялись в Багалієві, з якого згодом виробився дуже солідний історик Слобідської України і добрий лектор-професор. Правда, його раз-у-раз звинувачували в зайвій дипломатії, в тому, що він ходив поміж дощ, щоб не намочитися... на полі української науки він зробив багато, а при конституційному устрої зробив би багато і на громадському полі, бо він людина вельми працююча і великого практичного розуму”*. Те, що Багалій зробив для вшанування пам’яті Сковороди, підтверджує ці слова.

Є.М. Прісовський

Питання філології, етнографії та історії на сторінках “Украинского журнала” (1824–1825)

Після закриття першого українського журналу “Украинский вестник” у 1819 р. (причиною була публікація на сторінках цього російськомовного видання матеріалів українською мовою, зокрема антикріпосницької байки П. Гулака-Артемовського “Пан та Собака”) Україна не мала свого журналу аж до 1824 р. Саме тоді з’явився “Украинский журнал” (1824–1825). Виходив він двічі на місяць, звичайно ж, російською мовою, як вимагала цензура. Редактором був викладач Харківського університету, літератор О.В. Склябовський.

У першому ж номері редактор повідомляв про два принципи, на які орієнтуватиметься журнал. “Для Русского все “Русское приятно”, – писав він). І далі “... для жителя Украины как ни занимательны все Русские журналы, но он, без сомнения, с большею охотою и любопытством читал бы такие, которые принадлежали бы собственно Украине” [3:1]. Саме таким і стало нове видання. Журнал виходив у Харкові, утверджував український характер місцевостей, “Харьковскому учебному округу подведомых” [3:8], що спростовує брехні шовіністів про суділь російський характер цього краю.

Другий принцип, на який орієнтується редакція: "... в Украинском журнале особое внимание обращено будет на критический разбор отечественной поэзии, при руководстве самого строгого беспристрастия..." [3:8].

Справді, в журналі друкувалося багато матеріалів про історію й етнографію України, про культурне життя Харкова. Значно ширше, ніж в "Украинском вестнике", представлена тут була літературна критика, досліджувалась переважно українська література.

В лекції "О пользе и цели Поэзии", прочитаній студентам Харківського університету О. Склабовським, йдеться і про політичну, філософську і, в першу чергу, морально-етичну функцію поезії. Мовиться тут про це настільки емоційно, гостро, по-громадянськи сміливо, в опозиційному дусі, що можна лишень подивуватися, як такі рядки могли побачити світ. Поезія постає тут випоку від різних правителів, державних установ, самої держави; вона – перша особа в суспільстві, творець усіх добродійностей: вона "помогала первым законодателям вводить и утверждать спасительные законы в обществах; заставляла трепетать тиранов; увенчивала почестями и бессмертною славой добрых правителей и неустрашимых воинов-героев, жертвовавших жизнью для блага отечества" [4:186–187].

На сторінках "Украинского журнала" знаходимо першу велику літературно-критичну статтю, цілком присвячену українській літературі. Це – "Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии" І. Кулжинського. Стаття цілком перейнята утвердженням української національної ідеї. Всупереч шовіністичним судженням про несамостійність нашої мови, автор пише про прадавність її. І. Кулжинський переконливо доводить старшинство української мови щодо багатьох інших слов'янських мов, оскільки в ній є безліч слів, що відсутні в значно пізніші часи в інших близьких нам народів; вони прийшли до нас від наших далеких предків. Розвиваючи далі національну ідею, автор стверджує, що Київська Русь була українською державою, а отже, й література цього періоду теж українська. "По сему же драгоценному праву наследства малороссияне смело могут называть неизvestного Певца Игорева – своим стихотворцем" [5:45]. Яке сміливе твердження, що протистояло офіційній великодержавницькій ідеології, котра відбирала в Київській Русі її історичне право на українськість і ввела в побутування антиісторичну тезу про "колыску трьох братніх народів", де в підтексті, звичайно ж, читалася теза про "старшого брата", як хазяїна Київської Русі. І. Кулжинський з інтелігентною іронією звертається до фальсифікаторів історії, вимагаючи серйозного підходу до неї. "О неизvestная далекая древность! Каким опасным камнем преткновения ты можешь быть для самолюбивых историков!.. Кто знает? Может быть, самый Баян имеет теперь своих потомков между нами в окрестностях Киева, Любеча или Чернигова" [5:45].

Є в статті І. Кулжинського й конкретні оцінки нових явищ української літератури: творів Г. Сковороди, І. Котляревського.

Характеризуючи Г. Сковороду, автор прагне сказати про нього і як про людину, і як про письменника. Він вважає головними мотивами його творчості уславлення Бога й мирного, добродійного життя. Спосіб життя Сковороди, його людські якості (очевидно, вміння бути людиною незалежною, яку, справді, світ не міг упіймати в свої тенета багатства, чинопо-

читання, схиляння перед високими чинами, брехні, несправедливості) видаються дослідникові значнішими від його творчості. "Сковорода славен для малороссіян более Поэзією своею жизни, нежели своими песнями" [6:186]. Безумовно, І. Кулжинський недооцінює поетичну, філософську спадщину Сковороди, та в цій оцінці превалює вміння побачити у філософі й письменникові неповторну людську особистість, яка вже самим способом свого життя впливала на формування характеру українця.

Високо оцінюючи "Енеїду" І. Котляревського, І. Кулжинський висловлює впевненість у її безсмерті, в тому, що інтерес майбутніх поколінь до неї не згасатиме.

Своєрідно пише І. Кулжинський про характер козака, характер українського народу, що відбився і в піснях його. Якщо раніше автор говорив про внутрішню, органічну ніжність та емоційність нашої мови, що йде від людської натури, то тут він спостерігає й інші риси, в першу чергу, козацького характеру, обумовленого життям, історією України. Козак – людина сувора, позбавлена багатства й честолобства. "Может быть, сердце человеческое и из самих горестей умеет составить для себя характер" [6:181–182], – пише він. Автор вважає, що дія такого гіркого, а разом із тим і солодкого почуття максимальної самовідданості Батьківщині розвивається у всіх козацьких піснях, впливає на українську мову. І. Кулжинський створює мальовничу картину, суворо реалістичну, але й символічну водночас, бесіди козацьких старшин, які біля келиха ведуть розважливу, мудру розмову про добро і зло, про стан свого суспільства. Автор справедливо говорить про те, що житейські й історичні біди не зламали народ, а виховали в нього потяг до ідеалу, до вищого духовного начала, яке має протистояти житейській суетності та марнославству.

В "Украинском журнале" знаходимо описи звичаїв, обрядів, народних свят. Так, у статті "Іван-Купало" поетично, образною мовою описане свято Купала, який "во времена идолопоклонства у Русских и других некоторых Славян, почитался богом плодов земных" [7:317]. Автор із захопленням змальовує його, милуючись людьми, котрі, святкуючи, оживають серцем, стають гарнішими, духовно піднесеними, щасливими.

В журналі надруковано чимало історичних документів, літературно-критичних та художніх творів, які засвідчують передову політичну позицію, громадянську мужність видавців. Зокрема, у розділі "Малороссийская старина" надруковані "копии подлинных бумаг" гетьманів Юрія Хмельницького, Івана Скоропадського. І поруч – документи, підписані тим, кого в Росії проклинали як зрадника, кому в церквах співали анафему, – гетьмана Івана Мазепи [8:49–51].

На сторінках журналу не раз з'являються імена ворогів самодержавства. Зокрема, в анонімній рецензії на поему К. Рилєєва "Войнаровский" мовиться про поєднання в особі автора поета і громадянина. Прочитавши рядки поеми "Ты не увидишь в ней искусства, зато найдешь живые чувства: Я не Поэт, а Гражданин", – рецензент висловлює впевненість, що читачі "почувствуют особенное уважение к сочинителю, который старается соединить в себе оба священные названия" [9:72]. Сам факт позитивного відгуку на твір, що підносив тему антицаристського опору, патріотичного обов'язку перед

Україною, на твір, написаний К. Рилєєвим, є, як про те вже мовилося вище, свідченням громадянської мужності видавця.

В "Украинском журнале" друкувалися й вірші "першого декабриста" В. Раєвського, котрий вже кілька років як був ув'язнений, та вільнолюбиві вірші В. Розаліона-Сопшальського.

"Украинский журнал" мав широкий резонанс. На сторінках "Соревнователя просвещения й благотворения" [2:106–111] та "Отечественных записок" [1:35] відзначався місцевий колорит більшості матеріалів, дуже високо оцінювався відділ критики.

В 1825 р. "Украинский журнал" припинив своє існування, й упродовж п'яти років Україна не знала нових періодичних видань. Звичайно, це перешкоджало розвитку як літератури, так і літературної критики, історії та етнографії.

Але красне письменство й естетична, наукова думка, всупереч найнесприятливішим обставинам, шукала нових шляхів, нових засобів і форм звернення до читача.

Література

1. Отечественные записки. – 1855. – Т. 105.
2. Соревнователь просвещения и благотворения. – 1824. – № 28.
3. Украинский журнал. – 1824. – № 1.
4. Украинский журнал. – 1824. – № 16.
5. Украинский журнал. – 1825. – № 1.
6. Украинский журнал. – 1825. – № 3.
7. Украинский журнал. – 1824. – № 12.
8. Украинский журнал. – 1824. – № 19; 20.
9. Украинский журнал. – 1825. – № 19; 20.

О.Ю. Матушек

Ісус Христос, Богородиця, св. Олена: літературні коди колядкових образів (на матеріалі студії О.О. Потебні)

XIX століття характеризується посиленою увагою до записування і студіювання народної творчості. Реставрація міфів, відтворення історії, народного світогляду, вияв суспільно-економічних і політичних умов життя, самотність різдвяного побуту народу, запозичення були окремими завданнями, що вирішували В. Антонович, О-др Веселовський, М. Грушевський, М. Драгоманов, І. Свенціцький, К. Сосенко, М. Сумцов, І. Франко та ін. «У дослідженні О.О. Потебні, – зазначає М. Сумцов, – колядка поставлена метою студіювання», тут «колядки і щедрівки розкладені на складові, розібрані за мотивами і розібрані з великою ерудицією і вірцевою науковою суворістю в обґрунтуванні висновків уважно перевіреними фактами¹», – продовжує далі харківський вчений у своїй праці «Наукове вивчення колядок і щедрівок» [8:18]. Зупинившись на історії дослідження вищезазначеного жанру, М. Сумцов визначає також і перспективи майбутніх студій. Він вказує, що крім побутового, життєвого інтересу, колядки і щедрівки заслуговують на увагу з точки зору народної психології. Розвиваючи цю думку, М. Сумцов наголошує на необхідності «простежити процес асимілювання і засвоєння

чужих елементів», серед яких називає оповідання євангельського кола на тему різдвя Спасителя, Його хрещення, проповідей, страждання і хресної смерті [11:28–29]. Слідом за логікою Потебні щодо загального підходу до матеріалу, а саме – виділяти спільні мотиви у фольклорі різних народів, вважаємо за можливе відстежити християнські коди колядкових пісень на пасійну тему.

О.О. Потебня мету колядки формулює висловом «*дім звеселити*» [8:48], а її жанр визначає як «*різдвяну величальну пісню і за тим – саме славлення*» [8:33]. Таку дефініцію цілком підтверджує зміст колядок і щедрівок, де зображається радісна подія різдвя Христового, хрещення Господнього, участь представників вічності в сільськогосподарських роботах і т.ін. Ці мотиви відповідають загальному піднесеному настрою свят. Але, поряд з цим, у текстах є й пасійні мотиви. Присутність теми страждань примушує дещо переглянути на основі образного матеріалу інтенцію тексту колядки. Основною для дослідження буде другий том «Объяснения малорусских и сродных народных песен» О.О. Потебні.

Відома дослідниця семіотичного механізму культури З. Мінц зазначає, що «*рідкісне*» слово виділяється на фоні лексики, як знак, що різко відрізняється від фону, а тому особливо значимий, домінантний» [7:210]. У даному випадку рідкісного буде сама тема, що ажніак не вписується в дефініцію «*дім звеселити*».

Як правило, тема страстей Христових поєднується з темою Різдва тоді, коли тлумачиться мета приходу у світ Спасителя, є необхідність показати сам момент Відкуплення людства. Наприклад, у третій частині книги «*Sto duchownu*» на кожен день року подаються медитації про страждання Христа. Але 17 грудня автор роздумує на тему різдвя Христового [13:208]. Припустимо, що й пасійна тема у колядці виконує аналогічну функцію – продемонструвати доіму. Подібна думка вже була висловлена Іларіоном Свенціцьким. Цей український дослідник, залучивши до аналізу західноєвропейські, чеські, польські, словенські, хорватські, сербські, болгарські, румунські й східнослов'янські тексти колядок, послідовно доводить «церковно-шкільне» походження колядки. Про це «...свідчить і її книжний історичний зміст, що обіймає деякі легендарні подробиці з життя Богородиці і самого Різдва Христового», – говорить дослідник [10:55]. «Польські коляди ... належать до ряду освячених частин богослужби», – продовжує Іларіон Свенціцький [10:59]. Отже, християнська література була одним з джерел створення колядкових текстів.

О.М. Веселовський відзначає, що «святковий цикл, який включає час від Різдва до Хрещення, вичерпував головним чином ідеями обох свят, але навколо них згрупувалися інші за аналогією з суміжністю, іноді за глибоким символізмом» [2:224]. Слід додати, що подібність була основою генерування сенсу при тлумаченні Святого Письма в середні віки і часи бароко, в герменевтиці визначається як «приміненний смисл (приспосований, *assumptivus, transsumptivus*) ...», що його надається словам Святого Письма на основі заходячої аналогії» [6:27]. Щодо колядок, то цей засіб працює і в межах однієї теми. Ілюструючи мотив пошуку Богородицею свого Сина, О.О. Потебня цитує колядку, записану Я. Головацьким: «*Мати Божа зустрічає і розпитує сонце, місяць, зірницю... Зірниця говорить:*

Ой я виділа, ой я слыхала:

Ой долов, долов, на полонині

Там овін стоїть, весіля строїть» [8:755].

Мотив пошуку Богородицею свого Сина зустрічаємо в Євангелії від Луки, коли 12-річний Ісус лишився в Єрусалимі [Лк.2:41-50]. Літературного втілення він отримав в українському письменстві у рукописі Павла Кизикевича, писаного близько 1720 року і пізніше опублікованого опублікованого Іваном Франком:

«И рече Пресвятая Два: друга болѣзнь, егда в Іерусалимѣ иукаючи през три дни тебе не видѣла» [12:368]. Мотив пошуку пов'язаний і з останніми днями життя Ісуса:

*Ой любезна матко,
У тих великих муках,
Шерцо ци роспадне,
У тих великих жалюх.
Гледа вона сина,
Нѣгде го не найде,
Питала те Яна:*

Чи ти го не вицел?, – говориться в духовному вірші з рукопису

М. Туринського [3:158].

О.О. Потебня, коментуючи колядку вдові зі збірки Я. Головацького, говорить, що в ній відбулося зміщення мотивів про пошук Ісуса і чесного хреста, а Мати Божа ототожнена зі святою Оленою:

*Свята Олена долов біжала
Ялилуй...*

І «глядала» «Синоїка свого, Бога милого» [8:755].

Продовжуючи О.О. Потебня пише: «Вона «Мати Біжая» зустрічає і розпитує сонце, місяць, «зірничку», яка відповідає:

*Пішов же овін на монастири,
Сами му врата ся отворили,
Сами му дзвони передзвонили,
Сами му свічі та (ся) взгаряли...»* [8:755–756].

«Далі (на думку О.О. Потебні) без зв'язку три хрести, три домовини, «з розжі – птаку» [8:756].

На цьому прикладі цікаво відстежити як саме і на основі чого діє система аналогій². Передусім відзначимо, що тут присутній так званий принцип заміщення одного персонажа іншим. Очевидно, що тут працює кілька критеріїв асоціювання образів та слів. Один із них – критерій омонімії слів Христос і хрест у родовому відмінку. По-друге, накладання (чи заміщення) образів Олени та Марії сприяла і локалізація місця подій – Єрусалим, Голгофа. Не останню роль тут відіграв і критерій розуміння хреста як предмета спасіння людства і водночас знаряддя Христової муки та Ісуса Христа як Спасителя людства. По-третє, співставлення мотивів духовної пісні з дослідження О. Гнатюка та «Життя святого рівноапостольного великого царя Костянтина і святої христоробивої матері його Олени» свідчить про критерій подібності, який і став вирішальним для образності колядки.

При детальнішому розгляді виділимо кілька пунктів. Перш за все, мотив пошуку, який у житії виглядає так: «цар Константин, блаженную мать свою Елену, яко зѣло боголюбивую, в Іерусалим на възисканіе честнаго Креста Господня посла с имѣніем многим» [4, арк.30]. Подібно до того, як Богородиця «питала Яна» [3:158], Олена «призва вся Іудеи и вопрошаше

их да покажут ей мѣсто, гдѣ сокровенъ естъ честный крестъ Господень» [4, арк.31]. У світлі цього мотиву з життя прочитується і момент зустрічі Оленою трьох євреїв, про який О.О. Потебня пише так: «Свята Олена «шукала Божого сина», зустрічає трьох жидів, вони вказують на гору, на ній «древо лежало», з нього «крижик ставлено», із них «Косцѣл будовано» (стислі та спотворені перекази про зв'язок хресних дерев з побудовою храму), в ньому три гроби, в третьому сама Олена» [8:762].

Щодо трьох хрестів, то за євангельськими оповіданнями на Голгофі разом з Ісусом Христом розп'яли ще двох розбійників [Мт.28:38; Мк.23:33; Ін.19:18; Лк.23:33], тобто хрестів було три. Цариця Олена «обрѣтоша погребенны три кресты» [4, арк.630].

Ланцюжок «хрест–церква» присутній у житті Олени, де «Макарій патріарх Іерусалимскій на височайшемъ ставъ мѣстѣ сотвори Воздвиженіе» [4, арк.630, зв.]. Тоді ж «Царица Елена повелѣ в Іерусалимѣ по святымъ мѣстамъ церкви созидати. Первѣе повелѣ создати церковъ воскресенія Господа нашего Ісуса Христа, и дѣже святыи гробъ Христовъ, и и дѣже честный крестъ бысть» [4, арк.631]. Очевидно, небезпідставно згадуються і три домовини. Зв'язка «церква–гроб» вмотивована як попередньою питаючою з життя, так і наступною: «И пакы повелѣ создати в Гефсиманіи, и дѣже гробъ Пресвятыя Богородицы честного ея Успенія» [4, арк.631]. З фактами життя збігається і результат метаморфоз ще однієї колядки:

Де кровця кане, церковця стане;
Де плечи впали, престоли стали,
Де руки впали, там свічи стали,
Де личка впали, образи стали,
Де зуби впали, дзвононьки стали.
Сами ся престоли позастилили,
Сами ся свічи... [8:766].

За житієм, крім двох вищеназваних церков, – Ісусу Христу і Богородиці, цариця Олена «таже и прочіихъ осмнадцать церквей созда» [4, арк.631]. До того ж, ми бачимо тут – образний спосіб тлумачення Церкви як містичного тіла Христового, так само, як і вина – крові Христової:

...Де кровця цане, там церковъ стане,
Де кровця капне там винце стане.
Святая церковъ людемъ на служби,
Зелене винце людемъ на законъ [8:767].

Для порівняння приведу роздуми католицьких богословів щодо перетворення крові на вино. Медитація на 23 листопада «Stołu duchownego» говорить: «Nakłoniając głowę swoją Pan Jezus, skinął niejako na Longina, aby mu bok oworzył, bo jeden drogi skarb dla ludzi chował utajony, a to był Sakrament Ciała i Krwi jego przynajmniej...» [13:193].

Крім того, зближення образів двох святих може частково залежати й від функцій, притаманних об'єкту пошуку. Неодноразово за євангеліями Ісус Христос воскрешає з мертвих [Лк.7:11–16; Мк.5:22–24, 35–43]. Відповідно до тексту життя Оленою було знайдено три хрести і, щоб дізнатися, на якому ж був розп'ятий Ісус, їх по черзі поклали на мерця. «Сгда же положенъ бысть крестъ Христовъ, абіе мертвецъ воскресъ, и воста жив силою Божественнаго креста Господня» [4, арк.631, зв.].

Сербська пісня із записів Караджича «змішує плач Богородиці біля хреста і знайдення хреста:

Света мајка пошетала
Преко пута горе свете,
Ту наоди часног креста.

Вона обняла його, омила сльозами, втерла косами:

«О мој крсту, часни крсту!
На тебе је мой син умр'о
И поднио тешке муке...

...За искупит гр'јеине душе» [8:764].

Тут уже Богородиця виступає у подвійній ролі – своїй і святої Олени. Надзвичайно цікаво, що Олена переймає й Богородичну символіку:

... в третім (гробі) сама Олена, над нею
ружжа зацвіла,
А із тої ружки да вилетів птах,
Я вилетів птах да под небеса,
Тыє небеса растворилися,
Усі ангели ісклонилися [8:762].

В іншому місці:

Перед Матинков ружжа проквітає,
А з тої ружки пташок вилітає.
Не є то пташок, сам милий Господь,
Што гріхи гладит, до неба провадит [8:763].

У релігійній літературі середньовіччя до троянди прирівнювали Христа й Богородицю [1:135–136]. «Містичну троянду-Богородицю, з якої вилітає пташок» О.М.Веселовський пов'язує із західно-християнськими уявленнями [1:136]. Можна додати, що образ птаха, що «гріхи гладит, до неба провадит» [8:763] за семантичним наповненням дуже нагадує Пелікана – символ Ісуса Христа, пов'язаний з відкупленням людства. Особливо розповсюдженим цей образ був на заході. Скажімо, у польській книзі знаходимо таке його тлумачення: «*Dopuszczil otworzyć Bok, przebić serce swoje Pan Jezus jeszcze u ow ostatnek krwi swojej Przenajświętszej wylał na okup ludzki, jako milujący dziatki swoje Pelikan, który dobył z serca swego krwi poї, ożwiał...*» [13:196]. Вживається цей символ і в давній українській літературі. Графічне оформлення букви «П» у «Псалтирі блаженного царя Давида» (1628) прикрашене образом пелікана [9, арк. 172]. Є цей символ також і в творах Іоана Максимовича та Димитрія Туптала.

За моделлю ланцюжка «ружжа–пташок» – теж певна літературна традиція, що можна яскраво продемонструвати на прикладі творчого доробку поета к. XVII– поч. XVIII століття Іоана Максимовича. У другому розділі книги «Богородице Діво» кожен символ на позначення Діви Марії вживається не самостійно, а має біля себе образ-символ Христа: «*купина огнем неспалима*» – «*огнь в купинѣ*» [5, арк. 31], «*Дѣвая изображенна в жезлѣ Аарона купно цеѣтъ и плод даде во своя дни она*» [5, арк. 42], «*Дерзая паки Дѣву рову соравнити*» – «*Левъ з колѣна Іуди Христос нареченный*» [5, арк. 42]. Такий спосіб організації образного матеріалу характерний для всіх частин книги.

Отже, поетика образів з текстів, використаних О.О. Потебнею, зумовлена, на нашу думку, не тільки однаковістю «сільського рільничого життя»

[10:110], запозиченнями, а й спільними кодами: культурно-історичними, фольклорними, християнсько-літературними. При прочитанні образів текстів з'ясувалося, що для їх зрозуміння не достатньо лише одного джерела чи точки зору. Творення образу у колядці зумовлене багатьма чинниками, серед яких – літературні традиції, євангельські сюжети, фольклорні моделі, народне розуміння подій, особливості господарського укладу і т.ін. Причому у кожному тексті працює не якийсь один, а цілий жмут вище перерахованих джерел. Окрім того, тема страстей Христових у колядці дає особливу інформацію для роздумів про її не випадкову присутність тут. Цілком вмотивованою вона буде лише за умови, якщо однією з функцій колядки вважати образне тлумачення догми.

¹ Пунктуаційні знаки в цитатах відповідають оригіналу, а в текстах колядок – і графіка.

² Термінологія УЕко.

Література

1. Веселовский А.Н. Из поэтики розы // Веселовский А.Н. Избранные статьи. – Л., 1939. – С. 132–139.
2. Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. – СПб., 1883. – Вып. VI–X. – 461 с.
3. Гнатюк В. Угро-руські духовні вірші // ЗНТШ. – 1902. – Т.47, кн.3.
4. Димитрій Туптало. Книги житій святих... – К., 1700. – Т.3.
5. Іоан Максимович. Богородице Діво. – Чернівці, 1707. – 300 арк.
6. Лаба В. Біблійна герменевтика. – Рим, 1990. – 147с.
7. Минц З., Аболдуева Л., Шишкіна О. Частотний словар «Стихов о Прекрасной Даме» А.Блока и некоторые замечания о структуре цикла // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Т.3. – С. 209 – 223.
8. Потебня А.А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. – Варшава, 1887. – Т.2: Колядки и щедровки. – 809 с.
9. Псалтир блаженного царя Давида. – К., 1628. – 296 арк.
10. Свенцицкий І. Різдво Христове в поході віків (історія літературної теми й форми). – Львів, 1933. – 181 с.
11. Сумцов Н.Ф. Научное изучение колядок и щедривок. – К., 1886. – 30 с.
12. Франко І. Апокрифи і легенди з українських рукописів. – Львів, 1899. – Т.2: Апокрифи новозавітні: А. Апокрифічні євангелія. – 443 с.
13. Stoł duchowny. – Warszawa, 1704. – Cz.2.

С.В. П'ятаченко

Традиція дослідження варіантів народних пісень О. Потебнею та П. Гнідичем

Традиція дослідження варіантів фольклорних творів, закладена класиками української фольклористики М. Максимовичем, П. Чубинським, А. Метлинським, М. Костомаровим, знайшла своє теоретичне обґрунтування у працях професора Харківського університету О. Потебні, майже половина наукового доробку якого була присвячена дослідженню українського фольклору.

Протягом усього життя вчений старанно фіксував унікальні зразки народної поезії, переважно з Полтавщини та Харківщини. Записи О. Потебні часто потрапляли до багатьох тогочасних збірників. У 1863 році вийшов

друком, щоправда без зазначення авторства, збірник пісень, записаних О. Потебнею.

Велика кількість його записів не побачила світу за життя вченого. "Рукописна спадщина О.О. Потебні – збирача була колосальною. Навіть та частка записів, що виявлена в архівах, вражає своїм обсягом, а найголовніше – високою якістю фіксації оригінальних пісенних текстів та мелодій" [5:11]. У наш час М.Дмитренком була підготовлена збірка народних пісень у записах О. Потебні, до якої увійшли не тільки усі раніше опубліковані тексти, а й віднайдені в архівах. Ці майже три з половиною сотні текстів становлять певний інтерес для простеження часової трансформації регіональної жанрової парадигми.

Записуючи народні пісні, О. Потебня надзвичайно уважно ставився до кожного варіанта того чи іншого твору. На його думку, незважаючи на відоме багатство проміжних структур народної пісні, практично неможливо встановити різницю між варіантом і новою піснею. Розвиваючи це положення, вчений приходить до висновку, що "пісня впродовж свого життя є не одним твором, а низкою варіантів" [6:143]. Саме тому одного разу зафіксований і опублікований твір, на думку Потебні, не дає повного уявлення про його форму і зміст, оскільки "нам дається лише декілька точок руху, недостатніх для визначення проміжного шляху. Для історії і теорії народної поезії необхідне якомога більше число варіантів, вихоплених із течії у можливій конкретності й точності" [6:144].

Унікальну можливість простежити часову трансформацію варіантів народних пісень дають фольклорні записи Павла Олександровича Гнідича, здійснені ним через півстоліття слідами О. Потебні. Зацікавлений народно-пісенним багатством регіону, перейнятий справою вичерпної фіксації фольклору однієї місцевості, що стало на той час популярною тенденцією в національній етнографії, молодий випускник Московського університету Павло Гнідич починає дослідження народної традиції рідного для Потебні Роменського повіту Полтавської губернії.

Обмеженість біографічних свідчень про Павла Олександровича Гнідича не дає підстав для точного визначення мотиву вибору молодим дослідником саме цього регіону. Лише орієнтуючись на його високу фахову підготовку філолога і фольклориста, ми можемо говорити про його знайомство зі збирацькою діяльністю О. Потебні.

Високу наукову підготовку П. Гнідич здобув під час співпраці з Комісією з народної словесності при Етнографічному відділі Імператорського товариства любителів природознавства, антропології та етнографії, що працювала при Московському університеті. Саме виконуючи плани цього наукового осередку і підтримуваний своїми старшими колегами В. Міллером, О. Слонською, М. Васильєвим, розпочав молодий дослідник свою збирацьку роботу на Роменщині. По закінченні Московського університету П. Гнідич, прагнучи завершити своє масштабне комплексне дослідження, мешкає певний час у Харкові, а потім переїздить на Полтавщину, де вчителює в Кобеляцькому, а потім у Роменському реальному училищі. З 1913 він стає дійсним членом Полтавської вченої архівної комісії (ПВАК).

Саме під егідою ПВАК була підготовлена п'ятитомна збірка П. Гнідича "Матеріали з народної словесності Полтавської губернії." Сюди ввійшло

майже 2000 фольклорних зразків, записаних у 1912 – 1914 роках на Роменщині. Доля розпорядилася так, що лише три із поданих до друку томів побачили світ. Друкування вже набраних третього і п'ятого томів було призупинене, оскільки П. Гнідич був мобілізований до діючої армії. Подальша доля цих матеріалів невідома. У вирі громадянської війни губиться і слід молодого вченого.

Півтори тисячі пісень та їх варіантів, записаних П. Гнідичем у тому ж регіоні, де збирав фольклор О. Потебня, дають цікавий матеріал для зіставлення. Слід зазначити, що обидва вчені у своїх фольклористичних студіях переслідували різну мету. Якщо О. Потебня, застосовуючи жанрово-тематичний принцип, вибирав з пісенного багатобар'я найкращі зразки чи то для публікацій, чи то для подальших теоретичних студій над ними, то П. Гнідич використовував регіональний історико-етнографічний принцип задля створення максимально точного і повного відбитку народного світу певного регіону. Звідси та особлива увага П. Гнідича до фольклорних варіантів та повної фіксації контексту їх побутування.

На цьому шляху збирач зіткнувся з проблемою вичерпної фіксації пісень і їх варіантів: “В трудових умовах життя або “на храму”, “на беседі”, на святках, в пивній, на хрестинах живе пісня, і, звичайно, її не перебрати шляхом одноманітного опитування. Записані далеко не всі відомі там пісні (“*Їх так є тих пісень!*”, “*і хто їх повидумував, і де вони набрались?!*”), ще менше відображене різноманіття варіантів (“*Що город, то і народ*”), пісня закріплювалась відірваною від живих умов свого виникнення” [3:4].

Порівнюючи записи О. Потебні і П. Гнідича, можна відзначити зменшення побутування старої пісні, особливо обрядової. “Купальні пісні, – пише П. Гнідич, – знають тепер погано. Вони забулися разом із заборонаю купальних обрядів” [2:103]. Подібний процес згортання спостерігається і в зимовій обрядовості: “Звичай колядувати на перший день Різдва забутий, здається, скрізь. Найдовше цей звичай протримався в Рогинцях, в Калинівці. В інших місцях, наприклад в Бацманах, не колядують вже близько 50 років” [2:132].

Окрасою першого тому “Матеріалів” П. Гнідича є повний запис весільного обряду та його варіантів. Серед вміщених тут весільних пісень знаходимо зразки, які збігаються з варіантами О. Потебні. Це, зокрема, пісня “Чотири ножі в діжі”:

Чотири ножі в діжі,	Довкола свічі палають,
А п'ятий на послужі.	А в середині коровай бгають [7:45].
До неї П. Гнідич подає незафіксовану О. Потебнею кінцівку, яка в записах з інших регіонів [1:112] має характер самостійного твору:	
Ось піч стоїть на стовпах,	Пече наша, пече,
Діжуносять на руках.	Спече нам коровай швидче. [2:76]
Стабільність тексту виявляє і пісня з перезв'язського циклу “Знати дівчиноньку, знати”	

Знати дівчиноньку, знати,	Черчиком обсипана,
З якої вона хати:	Калиною обтикана. [7:45]

Близькі варіанти цієї пісні записали В. Верховинець на Київщині та П. Чубинський на Полтавщині. Варіації окремих складових у межах цього мотиву не змінюють загальної спрямованості тексту на констатацію “червоного” весілля.

Звертає на себе увагу заміна у варіанті П. Гнідича малозрозумілої виконавцям лексеми “черчик” на “чепчик”, що призводить до спотворення змісту. Заміні піддаються не лише окремі мовні одиниці, а й пісні та ритуали у тому випадку, якщо їх зміст не відповідає новим реаліям. “Ті кілька весіль, які вдалось побачити, – зазначає збирач, – залишили враження, що обрядова сторона швидко зникає” [2:76].

Певну стабільність варіантів виявляють пісні-балади із записів О. Потебні і П. Гнідича. Так записана О. Потебнею балада про смерть козака і його уявний діалог з коханою “Ой на горі жито і в долині жито” у збірнику П. Гнідича має дуже близький варіант “Ой на горі ячмінь, а в долині жито”. Популярна в народі і записана в багатьох варіантах балада “Ой ти, Грицю” у запису П. Гнідича не має моралізаторської кінцівки, яку подає О. Потебня:

Ох, мати, мати,	Оде тобі, Грицю,
Що тобі казати?	Се тобі за тоє,
Нащо було Грицеві	Коли мене одну любиш –
Двох разом кохати?	Не люби другої [7,244].

Записані О. Потебнею соціально-побутові пісні також мають цікаві паралелі у варіантах П. Гнідича. Так козацька пісня “Розвивайся, сухий дубе, завтра мороз буде” після початкової строфи з традиційним паралельним зіставленням козака і дуба у варіанті О. Потебні містить не зовсім вмотивований опис нещасливого сватання. У варіанті П. Гнідича, який зберігає першу строфу незмінною, розгортається мотив прощання козака з сільською громадою:

Оріхове сіделечко і кінь вороненький,
Виїжджає з Бацманів козак молоденький.
Як виїхав, шапочку зняв, низько поклонився:
- Прощай, село, вся громадо, може з ким бравився.
Хоть бравився, не бравився, тепер виїжджаю,
Щасливу дороженьку я сам собі маю [3:173].

Цей же мотив прощання козака з сільською громадою містить ще одна зафіксована П. Гнідичем пісня “Ой гай, мати, та й гай зелененький”, яку теж співали, проводжаючи рекрутів. Рекрутська пісня “Од Лохвиці до Ромен доріженька стовбова” у своєму пізнішому варіанті (“Од Києва до Ромна скрозь дороженька ромна”) має поглиблену деталізацію і введення нових подробиць. Так, у О. Потебні сцена забирання сина бідної удови у солдати “панамі” подана лаконічно:

А у вдови у дворі стоять столи тесові, позастилані,
А за тими столами сидять пани рядами [7:217].

У П. Гнідича між цими двома рядками з’являються уточнюючі подробиці:

А й у вдови у дворі стоять горнички нові,
Нові, вистросні, стругом вистругані.
А й у етих горничках три дівичі топило.
Одна топе, друга варє, третя столи застилає.
Поза цими столами сидять пани рядами [3:57].

Пізніші записи іноді доносять до нас ті фрагменти твору, які не зафіксовані у раніших записах, оскільки варіанти твору існують і розвиваються не

в прямій лінійній залежності, а співіснують паралельно, створюючи своєрідну сумарність фольклорного твору. “У парадигмальності фольклору (подібно як у парадигмальності мови) знаходить своє переломлення теорія відносності, здатності багатоманітного бачення світу не тільки через проєкцію кожного окремого етносу, а й кожного індивідуума” [4:300–301].

Загалом же спостереження над пізнішими варіантами архаїчних пісень, а саме вони найчастіше потрапляли в поле зору О. Потебні, дають привід стверджувати, що економічні і політичні умови життя на Україні у кінці XIX та на початку XX століття суттєво звузили сферу побутування подібних пісень, виплинули на їх текст.

“Стара пісня забувається, – робить висновок П. Гнідич. – І кращі часи старої пісні вже минули: *“Тепер уже і нема таких пісень”*, *“Співучих людей тепер мало”*, *“А то було співу”*. Постійна зміна пісні усвідомлюється. Наприклад, кажуть: *“Це вона вже вийшла з моди, уже ніхто її не співа”*. Усвідомлюється, що на зміну колишньої пісні з’являється нова, *“а ті униз падають”*. У якому напрямку йде зміна пісні, буде видно після видання пісень молоді” [3:3]. Можна лише пошкодувати, що записи пісенного репертуару молоді загубились у часи громадянської війни.

Активні зміни в суспільстві у другій пол. XIX–поч. XX століття внесли зміни в життя українського села, у суспільну свідомість творців і носіїв фольклору. «З розширенням світоглядних позицій останніх поетична творчість поглиблюється психологічно, розширюється тематична амплітуда, удосконалюються засоби художньої виразності. Рух у напрямі переважання мистецької функції і віддалення від утилітарної є закономірністю, що простежується і в змінах жанрової системи» [8:11]. Цей процес призвів до переходу багатьох пісенних жанрів і тематичних груп, зокрема обрядових, епічних і деяких суспільно-побутових, із сфери активного побутування у сферу пасивного репертуару з подальшим поступовим забуванням. Це явище, особливо характерне для XX століття, почало давати про себе знати із другої половини XIX ст., що і засвідчили записи П. Гнідича.

Новітні пісні, особливо ліричні і жартівливі, виявляють велику рухливість текстових блоків і здатність до їх більш-менш довільного комбінування. До такого висновку можна дійти, порівнюючи варіанти ліричних і жартівливих пісень із збірників О. Потебні і П. Гнідича. Так, жартівлива пісня “Ой, так не гаразд” у збірнику П. Гнідича має додаткові строфи, які починаються рядком “І вчора горох, і сьогодні горох”, які є фрагментом іншої пісні із збірника О. Потебні. “Взагалі текст пісень, – зазначає П. Гнідич, – дуже гнучкий і рухливий, що недостатньо передається записами внаслідок відсутності значної кількості варіантів” [3:3].

Унікальний випадок фіксації народної пісенності Роменщини спочатку О. Потебнею і через півстоліття П. Гнідичем дає можливість наблизитись до вивчення природного життя фольклорного тексту, який існує, за визначенням О. Потебні, лише в безкінечній кількості варіантів.

Підбиваючи підсумки своєї збирацької роботи, П. Гнідич занотує: “Навіть ті 1500 – 1600 варіантів, які припадають на долю Бацманів, не вичерпують того, що там можна було б записати. Тим більше це можна сказати про інші райони запису. Матеріали, що видаються, є тільки основою роботи,

котра повинна бути продовжена. До продовження роботи відноситься і підбір варіантів" [2:4].

Дослідження Роменщини тривало і в пізніші часи. У 30-х роках слідами П. Гнідича з фольклорною експедицією пройшов Г.А. Нудьга. У 60-70-х роках робив там записи В.В. Дубравін. Низку експедицій провели співробітники ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України та кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету. Зіставлення усіх цих матеріалів із записами О. Потебні могло б дати цікавий результат, допомогти детальніше прослідкувати життя фольклорних творів у часі.

Література

1. Весільні пісні / Упоряд., авт. вст. ст. та приміт. М.М. Шубравська; Відп. ред. І.П. Березовський. – К., 1988.
2. Гнідич П.А. Матеріали по народній словесності Полтавської губернії: Роменський уезд. – Полтава, 1915. – Вып.1.
3. Гнідич П.А. Матеріали по народній словесності Полтавської губернії: Роменський уезд. – Полтава, 1915. – Вып.2 – Ч. 1.
4. Грица С.Й. Фольклор і сучасність // Українська художня культура: Навч. посібник / За ред. І.Ф. Ляшенка. – К., 1996.
5. Дмитренко М.К. Олександр Потебня і народна пісня // Українські народні пісні в записах Олександра Потебні / Упоряд., вступна стаття і примітки М.К. Дмитренка. – К., 1988.
6. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
7. Українські народні пісні в записах Олександра Потебні. / Упоряд., вступна стаття і примітки М.К. Дмитренка. – К., 1988.
8. Шумада Н.С. Поетична творчість українського народу // Закувала зозуленька: Антологія української народної творчості. – К., 1989.

О.Л. Калашиникова

Мифологические символы

в аллегории Ф.И. Дмитриева-Мамонова «Дворянин-философ»

Изучение мифологических и фольклорных корней русской литературы разных эпох, составляющее одно из важнейших направлений в современном литературоведении, вряд ли возможно без использования результатов исследований одного из самых блестящих представителей харьковской школы – А.А. Потебни. Автор таких фундаментальных для мифологической школы трудов, как «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий», «Из записок по теории словесности», «О некоторых символах в славянской народной поэзии», Потебня заложил основы архетипического подхода к анализу литературных произведений, показав связь между мифологическим пониманием слова (как некоего образа, чувственного знака семантики слова) и первообразами вещей. Рассматривая мифологически и символически понимаемое слово как некую парадигму для любого словесного искусства, Потебня не только связал воедино язык, фольклор и литературу, но и обозначил принципы мифопоэтического анализа.

XVIII столетие, когда русская литература и культура, европеизируясь, начала яснее осознавать и прозревать самобытность собственного нацио-

нального мироощущения, дает литературоведам богатейший и разнообразнейший материал для исследования мифопоэтики, занимавшей важное место в трудах Потебни. Известно, что последовательный интерес россиян к своей и чужой мифологии обнаруживается в 60-70-е гг. XVIII в. "Краткий мифологический лексикон" (1767 г.) – своеобразный комментарий к мифологическому материалу в "Пересмешнике, или Славенских сказках", "Собрание разных песен" (1770–1774 гг.) М.Д. Чулкова, "Описание древнего славенского языческого баснословия" (1768 г.) М. Попова – это своеобразные вехи на пути постижения славянской мифологии и ее соотнесения с другими мифологическими системами. Однако освоение мифологических представлений о мире не исчерпывалось сочинениями подобного рода.

В русской прозе особое место занимает небольшое произведение Ф.И. Дмитриева-Мамонова "Дворянин-философ" (1769), обозначенное самим автором как аллегория. Философский смысл этого произведения до сих пор остается нерасшифрованным.

Сам автор "Дворянина-философа" так объясняет цель своего произведения (называя его притчею и проводя параллель с многочисленными притчами библейскими): "... *явить разные неосновательные мнения суемудрых людей о свете, ... доказать ... несправедливость некоторых светских мнений*" [4:13]. Истолкование смысла этих "мнений", как и уяснение самой системы доказательств несправедливости оных, вряд ли возможно без анализа образов-символов, которыми насыщена аллегория русского писателя.

Произведение Ф. Дмитриева-Мамонова представляет собой рассказ о дворянине-философе, удалившемся от дел и создавшем в своем поместье некое подобие солнечной системы в соответствии с теорией почитаемого им Коперника. Дом, находящийся в центре поместья, являл собой Солнце, вокруг которого было сделано пять кругов-орбит с другими планетами. Пригласив к себе гостей, дворянин показывает им свою систему "при свете звезд" и "множестве тысяч лампад", а чудесное появление после раската грома и молнии некоего мужа в черной одежде с волшебным перстнем не только делает возможным посещение планет, но позволяет гостям "*разуметь тех народов рассуждения, которыми населены оные миры*" [4:7]. Гости перенесутся на Землю, где живут муравьи, потом на Юпитер, населенный журавлями, потом на Сатурн, где обитают лебеди. Начинается и завершается путешествие на острове Сириус, где живут струкофомилы (от лат. "struphi camelus" – страус).

Декларируя на первой странице своего произведения приверженность к планетарной теории Коперника, Дмитриев-Мамонов на практике отступает от нее. Во-первых, вокруг дома-Солнца находятся только пять (а не восемь, как полагал Коперник) орбит планет. Во-вторых, из пяти названы только три планеты, и даже если предположить, что первые две (Меркурий и Венера) пропущены и путешественники сразу перенесены на Землю, находящуюся у Коперника на третьей орбите, то четвертой и пятой планетами должны были бы стать Марс и Юпитер, в то время как у Дмитриева-Мамонова за Землей следуют Юпитер и Сатурн. Такое произвольное обращение с научной концепцией в век Просвещения вряд ли возможно без серьезных на то причин. Такой причиной, как представляется, была собственная "Система сложения света", изданная Ф. Дмитриевым-Мамоновым в 1779 г.

в Баранове. Опровергая заблуждения Птоломея, Тихо Браге, Коперника, Декарта, русский философ и астроном излагал свою систему, согласно которой Земля то приближается, то удаляется от Солнца, что и определяет смену времен года. Существует предположение о том, что макет системы мира, описанный в аллегории, был реально создан Дмитриевым-Мамоновым в его смоленском имении Баранове [7:275].

Выбор Земли в качестве начального пункта путешествия обусловлен, на наш взгляд, не только наличием оригинальной "Системы сложения света", но и первостепенной важностью наблюдений именно над жителями Земли и их нравами для дворянина-философа и его гостей.

Картина устройства жизни в муравьином царстве, где "муравьи-скоты" "дикого цвету" добровольно подчиняются двенадцати черным муравьям, объявившим себя наместниками верховного господина и присвоившими труд и богатство всего общества, несомненно, напоминает российское государство середины XVIII в. с властью самодержца и церкви, с бесправным существованием народа. Однако обращение к анализу мифологического аспекта позволяет извлечь некий архетипический смысл текста, который делает произведение Дмитриева-Мамонова одним из проявлений универсальных, постоянно действующих (порой и независимо от воли автора) особенностей человеческого сознания вообще и определяет общечеловеческий смысл изложенных через образы-символы философских наблюдений и идей.

Прежде всего, именно мифологическая традиция позволяет понять, почему Земля дворянина-философа населена муравьями. Известно, что различные мифологические системы зафиксировали представление о том, что люди некогда были муравьями. Так, у греков есть миф о мирмидонянах (буквально – "муравьиных людях"), ведущих свое начало от Мирмидона – сына громовержца Зевса и Эвримедузы, к которой Зевс явился в виде муравья [10:20]. Такие поверья отмечены и у индейцев хоши, а апачи называют индейцев навахо "муравьиным народом" [13:181].

Земля – самая населенная планета в системе мира дворянина-философа и потому, что это соответствовало научным представлениям XVIII в. о населенности различных планет солнечной системы, и потому, что скученность, коллективность существования, как и приспособляемость к разным внешним условиям, сближают муравьев с людьми, что и объясняет во многом мифологическое значение этих существ в самых разных системах мифов.

Жителями всех других планет, показанных гостям философа, являются птицы, что также закономерно с точки зрения мифологических традиций. Как известно, в мифологическом осмыслении птицы – неперемный элемент религиозно-мифологической системы и ритуала, выполняющий самые разные функции и становящийся символом души, предсказания, связи между космическими зонами [13:346].

Безусловно, символично само противопоставление птиц, населяющих Юпитер и Сатурн и парящих в небесах, муравьям, копошащимся на Земле. И это противопоставление подчеркнуто Дмитриевым-Мамоновым. Не менее важно, однако, и то, каких птиц выбирает философ и чем этот выбор обусловлен. У славянского и – шире – у европейского читателя и журавли, и лебеди ассоциируются с представлениями о красоте и поэтичности, закрепленными в фольклоре [1, 2, 6:138]. Располагая на нижней ступени сознания муравья,

он помещает на вторую журавля, а на третью лебедя. Бытовые и фольклорные представления о лебеде как о царственной, прекрасной птице ("царевна-лебедь", "красавица лебедушка"), подкрепляются и мифологической символикой, поскольку восходят именно к ней. И журавли, и лебеди в различных мифологических традициях являются символами душ умерших. Иерархия, характерная и для мифологической системы, закономерно располагает птиц как символ бессмертия души значительно выше, чем муравьев – грешных "превращенных людей". В то же время в мифологии намечены и различия между журавлями и лебедями. Если журавль символизирует добрую жизнь, верность и аскетизм, то лебедь – пророческие способности, мудрость, гордое одиночество и совершенство [13:41, 349]. Уже эти качества, приписываемые лебедю мифологической традицией, закономерно выделяют его среди других птиц. Его царственная, божественная природа подчеркнута и мифом о том, как Зевс, приняв облик Лебеда, вступил в брак с Немезидой [10:21].

Итак, очередность появления в аллегории и иерархическая соотносительность образов-символов в "Дворянине-философе" имеет глубокие мифологические корни. Однако и этот уровень расписывания символов Дмитриева-Мамонова оказывается не последним. Важно, что сравнение муравьев с журавлями, а журавлей с лебедями показывает относительность представлений жителей разных планет о собственном абсолютном совершенстве. Ведь даже царственные лебеди, презирающие и муравьев, и журавлей, не являются идеалом. Идеальное устройство жизни гости философа обнаруживают только, на острове Сириус, где живут благородные струкофомилы – страусы, которые у древних египтян были символом истины, а страусиное перо – атрибутом богини истины Маат на посмертном суде Осириса. Автор сразу же сообщает, что эти диковинные птицы не прижились в Европе. Они выделены из числа других персонажей-нелюдей аллегории и своим латинским именем, и своим необыкновенным ростом – выше человеческого. Да и Сириус, где обитают принимающие и уважающие всех благородные существа символ истины и справедливости, дающие приют и вечный покой муравью-бунтовщику, спасенному людьми, находится, как известно, на расстоянии четырех световых лет от Земли. Остров Сириус в аллегории Дмитриева-Мамонова – это утопия, смысл которой, как представляется, заключается не столько в том, чтобы показать образец совершенного мира, сколько в том, чтобы подчеркнуть невозможность создания чего-либо подобного не только на Земле, но и во всей солнечной системе.

Располагая образы обитателей планет по степени их совершенства, Дмитриев-Мамонов, на наш взгляд, подвергает сомнению саму мифологическую систему иерархических оценок и представлений, ставшую архетипом и первоосновой позднейших теорий и учений, созданных человечеством.

Не меньшее значение для осознания смысла аллегории имеет анализ символики цвета как одной из универсалий человеческого сознания. Так, двенадцать муравьев-обманщиков – это черные муравьи, а их подданные муравьи-скоты – "дикого цвета". В системе бинарных оппозиций, с помощью которых описывался мир в славянской мифологии, противопоставление "белый – черный" и его варианты "красный – черный" и "золотой – черный" занимают особое место. При этом все сочетающееся с белым обладает положительным значением, а все, что сочетается с черным, – отрицательным

(“белый день”, “весна красна”, “черный глаз” и т.д.) [6:138–140]. Эта традиционная славянская цветовая символика сочетается у Ф. Дмитриева-Мамонова с характерным для древних славянских текстов употреблением эпитетов “белый”, “красный”, “черный” с определенными словами: “белые лебеди”, “черные муравьи”.

Однако за этой прозрачной символикой черного и белого скрывается и второй, более сложный для истолкования, план. Выходя за рамки славянской цветовой символики, нашедшей отражение в славянской мифологической модели мира и в языке древних славян, который, по справедливому замечанию А.А. Потебни, *«есть главное и первородное орудие мифологии»* [14:589], Ф. Дмитриев-Мамонов использует мифологические представления о цвете, закрепленные в различных известных ему мифологических традициях. В этой общечеловеческой цветовой символике, нашедшей отражение в образах-символах русского дворянина-философа XVIII в., просматривается попытка уяснить не только существующий в Российском государстве порядок вещей, но и принципы социального устройства человеческого общества вообще.

Этот широкий общечеловеческий мифологический контекст и позволяет понять, почему жители Земли выбирают себе в качестве правителей именно черных муравьев. Как одно из десяти небесных животных муравьи предстают в мусульманской мифологической традиции, а в Индии именно черный муравей почитается как священное насекомое, в то время как белый муравей (вспомним оппозицию “черный – белый”) в буддизме является символом кротости, ограничения, иногда – разрушения [13:181]. Так однозначное для славянских мифологических представлений противопоставление “черный – белый” обретает многозначность в аллегории XVIII в.: черный цвет муравьев-правителей символизирует и избранность, и несправедливость, а окраска противостоящих им муравьев-скотов – и смирение, и саморазрушение. Многозначным символом является и “дикий цвет” муравьев-скотов. Помимо того, что сам эпитет “дикий” является не столько цветовым, сколько оценочным определением и позволяет включить это понятие в широкую гамму цветов, любопытна еще одна мифологическая ассоциация, позволяющая, на наш взгляд, прояснить некоторые аспекты этимологии этого эпитета в произведении Ф. Дмитриева-Мамонова. Известно, что в некоторых индийских традициях считается, что женщина, вступавшая в связи с белыми людьми, превращается в красного муравья [13:181]. В таком контексте “красный” воспринимается как “дикий” цвет и становится символом греха. Возможно, “дикий цвет” муравьев-скотов – также своеобразный символ греха, символ того, что дикое существование, которое они ведут, заслужено ими.

Славянская мифологическая символика “черного” и противостоящих ему “красного” и “золотого” использована Дмитриевым-Мамоновым и в портрете мага, проводящего гостей дворянина-философа через разные миры. Этот загадочный персонаж появляется в черной одежде, *«препоясан широким златым поясом, покрыт длинною черною епанчею; но на главе имел он шляпу из бархата, чермленного огненного цвета»* [4:8]. “Черный” цвет символизирует греховность стремления собравшихся уподобиться богу и *«разуметь тех народов рассуждения, которыми теперь населены оные миры»* [4:7]. Широкий золотой пояс и “чермленная огненная” шляпа (отметим введение этой детали через противительный союз “но”, как бы снимаю-

ший отрицательный символический смысл черной одежды) связаны с главной просветительской положительной целью путешествия – “*явить разные неосновательные мнения суемудрых людей о свете*” [4:13].

Костюм мага отмечен и другими важными, с точки зрения мифологических представлений, символами: “На правой стороне его епанчи изображено было златом солнце, на левой изображена была серебром луна, напереди его шляпы означен был малый голубь с распростертыми крыльями” [4:8]. Отечественная наука, в которой достойное место занимает харьковская школа, подробно исследовала связь солнца и луны в древнеславянской мифологии: связь солнца с положительным животворящим началом и месяца – со смертью, закатом жизни [1:21–24; 15]. Месяц на левой стороне епанчи и солнце на правой и являются теми двумя светилами, которые позволяют проводнику и гостям увидеть разные миры – тот и этот – Правду и Кривду (последнее противопоставление является модификацией одной из центральных в славянской модели мира бинарных оппозиций “правый – левый”, лежащих в основе древнего мифологизированного права) [5]. Солнце и Луна подключают аллереорию и к системе астральных мифов.

Немаловажно и то, что костюм мага венчает шляпа с изображением голубя. С одной стороны, появление птицы как бы восстанавливает каноническую мифологическую картину мирового древа с птицами на вершине. С другой – выбор именно голубя, тотемной птицы, символизирующей в различных мифологических системах и душу умершего, и святой дух [13:348], дополняет символ мировой мудрости (мировое древо) символом мудрости ушедших поколений и верховной мудрости. Эта вселенская, космическая мудрость и проводит гостей дворянина-философа через разные миры.

Число как фундаментальный принцип, лежащий в основе мира вещей, также играет значительную роль в системе умопостроений русского просветителя. Напомним, что из восьми планет солнечной системы Дмитриев-Мамонов оставляет только пять. Смысл этих цифровых перемещений проясняется только в анализе символики чисел. Как известно, в системе общечеловеческих универсалий восемь – это “цель посвященного, прошедшего семь ступеней или Небес, и, тем самым, число вновь обретенного рая, а также возобновления, восстановления, счастья, совершенного ритма. Восьмой день породил нового, совершенного человека. А у евреев восемь – это численное значение букв ИВН «Числа Господа» (Яхве – 26) и является в силу этого символом совершенного понимания и славы» [8:380]. Отказываясь от числа восемь, Дмитриев-Мамонов уже этим утверждает, что совершенное понимание (а это цель путешествия гостей по планетам) – это удел только господа и не может быть доступно гостям дворянина-философа, способным понять лишь то, что доступно человеку. Вот почему число восемь заменяется пятеркой, которая в символике чисел означает человеческий микрокосм, так как пентаграмма похожа на фигуру человека с расставленными руками и ногами. Вместе с тем и пять планет могут дать некое законченное представление о мире, ведь и пентаграмма, подобно кругу, не имеет конца и поэтому символизирует целое.

В «Дворянине-философе» своеобразно трансформируется и краеугольная для масонов идея, представляющая собой верховную цель братьев – обретение человеком Царства божия, которое находится внутри нас, идея

самосовершенствования, обретения нового тела, нового разума, нового чувства. Обнажая несовершенство и ошибочность знаний человека о мире и о человеческой природе, иронизируя по поводу различных взглядов, закреплённых в мифологических системах народов мира, Дмитриев-Мамонов стремится подвинуть читателя к активному размышлению о себе и мироздании.

Будучи включенной в контекст семантических мифологических универсалий, аллегория Дмитриева-Мамонова читается не просто как сатирический антиклерикальный памфлет (как истолковывают ее Л. Светлов, Э. Афанасьев), а как притча о невозможности понять мир. Показав через систему сложнейших образов-символов ложность различных представлений о разумном устройстве миропорядка, автор "Дворянина-философа" подводит читателя к универсальному, основанному на древнейших наблюдениях народов мира выводу об относительности человеческого знания и невозможности конечного познания мира. Отказавшись от магического перстня, позволяющего понимать обитателей всех планет и способного сделать человека богатым, бессмертным, позволяющего повелевать душами других, гости и хозяин-философ остаются ни с чем, а символ космической мудрости — маг — исчезает так же внезапно, как и появился. Ответ на философский вопрос, волновавший всех просветителей: "Как должен быть устроен мир?" — так и остается открытым.

Сложная сопряженность современных представлений о мире и человеке с мифологическими представлениями разных народов, определяющая природу образов-символов в "Дворянине-философе", делает произведение Ф.И. Дмитриева-Мамонова ярким художественным документом русского Просвещения XVIII в.

Литература

1. *Адрианова-Перетц В.П.* Очерки поэтического стиля древней Руси. — М. — 1947.
2. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения древних славян на природу: В 3 т. — М. — 1849. — Т.1.
3. *Афанасьев Э.Л.* Памфлет // Русский и западноевропейский классицизм. Проза. — М. — 1982.
4. *Дмитриев-Мамонов Ф.И.* Дворянин-философ // Лафонтен Ж. Любость Пошла и Купидона. — М. — 1769.
5. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Древнее славянское право: архаичные мифопоэтические основы и источники в свете языка // Формирование раннефеодальных славянских народностей. — М. — 1981.
6. *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. — М. — 1965.
7. *Кочеткова Н.Д.* Дмитриев-Мамонов // Словарь русских писателей XVIII века. Вып.1. — Л. — 1988.
8. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. — М., 1995.
9. *Летихин М.П.* "Дворянин-философ" в кругу читателей / Новонайденные материалы о литературно-художественном окружении Ф.И. Дмитриева-Мамонова // XVIII век. Сб.14. — Л. — 1983.
10. *Лосев А.Ф.* Античная мифология. — М. — 1987.
11. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. — М. — 1991.
12. *Микеле Моримарко.* Массонство в прошлом и настоящем. — М., 1990.
13. *Мифы народов мира.* Энциклопедия. В 2 т. — М. — 1982. — Т.2.
14. *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. — Харьков, 1905.
15. *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. — Харьков, 1914.
16. *Светлов Л.Б.* Русский антиклерикальный памфлет XVIII века (Ф.И. Дмитриев-Мамонов. Дворянин-философ. Аллегория) // Воп. ист. религии и атеизма. Сб.4. — М. — 1956.
17. *Святловский В.* Русский утопический роман. — Петроград. — 1922.
18. *Ситовский В.В.* Очерки из истории русского романа. Т.1. Вып.1. СПб., 1909.
19. *Ситовский В.В.* Философские настроения и идеи в русском романе XVIII в. // ЖМНП. 1905, май.

Адам Міцкевич і харківські романтики

Український епізод з біографії Адама Міцкевича, що припадає на 1825 рік, недооцінюється дослідниками його творчості. Хоча деякі моменти тієї подорожі поета, що стосуються, головним чином, перебування його в Одесі і Криму, описані [4] біографами, однак попри це чимало з них не були взяті до уваги, а деякі з них вимагають ширшого потрактування.

Це стосується, перш за все, перебування Міцкевича в Харкові, а також надання підтримки літературним і мистецьким вислідам того перебування на українському ґрунті, бо з Харковом слід пов'язувати початок української слави поета. Проблема перебування поета в Харкові не викликає сумніву, хоча існують розбіжності щодо часу його перебування. Найбільш вірогідний час визначив український учений Ієремія Айзенпток, який, спираючись на біографічні дані та листування, встановив, що перебування Міцкевича в Харкові тривало два-три тижні [1:97–100].

Причини тієї довшої перерви у подорожі є очевидними; Міцкевич гостював тут у своїх вієнських приятелів – професорів Ігнація Даниловича і Яна Криницького, яких царські урядовці вислали з Вієнського університету і направили на роботу до Харківського університету (після вієнського процесу філаретів і філоматів). Син поета, і його ж біограф, Владислав Міцкевич, наголошував, що Даниловича єднала з Міцкевичем щира дружба, що й визначило його вибір – їхати до Москви через Харків, і що тут, у сім'ї Даниловича, поет добре відпочив [9:234].

Не викликає сумніву, що власне у помешканні того видатного історика права, надзвичайно відкритої людини, яка підтримувала приятельські взаємини з українцями, Міцкевич і дізнався про Петра Гулака-Артемовського, головну постать т.зв. «Харківської школи романтиків», який першим – завдяки тому знайомству – зацікавився творчістю Міцкевича і своїм бравурним перекладом, зокрема парафразою «Пані Твардовської», викликав цілу хвилю перекладів творів поета, які сам інспірував серед учасників свого полоністичного семінару [2]. Слід нагадати, що завдяки Гулакові-Артемовському в академічному 1818–1819 р. почав працювати семінар з полоністики (перший і єдиний на той час у цілій імперії), потребу якого обґрунтував у своїй інавгураційній промові його затхненник і керівник: «Все говорить за те, щоб ми усвідомили собі оту запіднюючу частку знань: близьке сусідство, взаємозв'язки і політичні стосунки <...> крім того, польська мова здавна процвітає у світі науки, бо увібрала в себе все найкраще з старожитніх і сучасних мов; з погляду на її близькість вона може бути також багатим джерелом для української мови [5:158].

Керуючись цими засадами, Гулак-Артемовський, починаючи з 1818 р., систематично друкує свої переклади з польської літератури – спочатку представників класицизму: Дмохоновського, Пнядецького, Красицького, потім звернувся до твору Бен-Грианана «Повість Каледонська» з періоду передромантизму, анонімно опублікованого в «Польському тижневику» 1819, № 14–15, щоб пізніше виявити в українських шатах славної балади «Пані

Твардовська», втягуючи в орбіту своїх полоністико-міцкевичівських зацікавлень гроно молодих харківських романтичних ентузіастів: Левка Боровиковського, Опанаса Шпигоцького, дещо пізніше Метлинського, а також найвидатнішого з них Миколу Костомарова [2].

Таке спонтанне, аж незвичко значне, зацікавлення Міцкевичем пов'язане було також з його зростаючою славою поета-змовника, чим молоді романтики буди надто вражені, а також всезростаючою роллю польської літератури на Україні, в якій все більше з'являлося зацікавлень українськими мотивами і яка охоплювала своїм радіусом дії все ширшу проблематику і незвичайну репрезентаційну групу творців, що визначалася як «українська школа» в польській поезії на чолі з Малчевським, Гопцинським, Залеським, Словацьким, Полем і Грабовським.

Не випадково, очевидно, польська література завжди була присутня в українській культурній свідомості, однак у той період її зацікавлення «народними джерелами поезії», «козацьким епосом» і взагалі «романтичною Україною» спричинило те, що тут спрацював механізм «подвійної інспірації», завдяки чому польська романтична література мала значний вплив на формування романтичного українського обличчя.

У світлі викладених вище уваг і наведених фактів проблема безпосереднього знайомства і особистих контактів Гулака-Артемовського з Міцкевичем не повинна викликати сумніву, як і той факт, що здійснена Гулаком переробка балади Міцкевича – це результат приятельських стосунків обох поетів, вираз поваги, визнання і захоплення українського діяча талантом автора, його баладами і романами. Додатковим аргументом на користь вищевисловленої тези може бути те, що за переклад «Пані Твардовської» взявся Гулак безпосередньо після зустрічей з Міцкевичем і під їх свіжим враженням. Гадасмо, що працю над «Твардовським» він закінчив восени 1826 р., бо вже в першій половині наступного року Ігнацій Данилович в листі до Лелеваля писав, що «балада «Твардовська» в козацькому одязі всім подобається надзвичайно» і що він «уже давно прислав текст до Варшави» [7:55–56].

Сформульована вище думка Даниловича дуже влучно характеризує українську травестію «Пані Твардовської». Балада Гулака-Артемовського перероблена в дусі українського бурлеску, у ній пульсує «козацька кров», те ж гульгастство, безтурботна забава, бісівська посмішка, як і в знаменитій травестії «Енеїди» Котляревського.

Отже, наслідуючи баладу Міцкевича, Гулак-Артемовський збагатив її великою кількістю епізодів з корчемного життя, почерпнутих із життя і відтворених надзвичайно весело, зі сваркою, відверто забіякуватою і авантюристичною. Завдяки цьому Гулак створив оригінальну насичену українським гумором баладу, художній рівень якої нічим не поступається перед оригіналом. Можна навіть зазначити, що український «Твардовський» так відноситься до польського прототипу, як «Енеїда» Котляревського до свого латинського джерела. Це зіставлення не є випадковим, бо Гулак-Артемовський брав за взірць відому українську травестію «Енеїди». Відзвуки її гумористичного сміху допомагали Гулакові в його праці над «Твардовським». Зв'язок з травестійною традицією бурлеску, започаткований «Енеїдою» Котляревського, надто виразний. У тодішній українській літературі те явище було загальним, бо «Енеїда» мала на Україні величезний резонанс, такий

великий, що написання «під Котляревського» стало подекуди обов'язковим правилом хорошого тону.

Указуючи на певні спільні риси травестійної поезики «Внеїди» і твору автора «Твардовського», слід підкреслити, що завдяки цьому балади Міцкевича «в козацькому одязі» здобула надзвичайно великого успіху у читачів. Про це свідчить той факт, що тільки в 1827 р. вона була перевидана чотири рази. Про прийняття «Твардовського» з великим ентузіазмом згадує також у листі до Лелеваля Ігнатій Данилович, пишучи, між іншим, що успіх балади, очевидно, заохотив Гулака-Артемовського до наступних перекладів з Міцкевича і що той настійно умовляє його взятися за переробку «Дзядів» [7:56].

Даруймо авторові те умовляння Гулака до травестування «Дзядів», незабаром і сам перекладач визнав ту пропозицію за надто поспішну. Важко собі уявити переробку «Дзядів» у дусі «Твардовського», тому цілком зрозуміло, що Гулак-Артемовський з усталеним смаком і літературним чуттям не зміг піднятися до тієї праці. Та зрештою, був на той час зайнятий — як згадує у цитованому листі Данилович — працею над словником української мови. Крім того, він дуже дорожив університетською кар'єрою, одержання в 1828 році титулу ординарного професора цілком його задовольнило. Через це, а також беручи до уваги постійно зростаючий терор і реакцію, Гулак-Артемовський став дуже обережним і лояльним. Не переклав уже більше жодного твору Міцкевича, і крім того, Варшавське Товариство Друзів Наук високо поцінувало його полоністичну діяльність, обравши в 1831 р. його дійсним членом [8:34].

Це було заслужене визнання Гулака-Артемовського за його попередні успіхи в ділянці перекладу і популяризації польської літератури, а також за полоністичну діяльність у Харківському університеті. Адже здобутки останньої також є безперечними. Переклади з польської літератури посипалися в той час, як із рогу достатку. Розпочату справу професора продовжили зачаровані Міцкевичем учні. Услід за «Твардовським» твори польського поета, напр. «Кримські сонети», «Повернення тата», «Фарис», «Конрад Валленрод», перекладали українською і російською мовами: Метлинський, Корсун. Оригінальна творчість цих поетів розвивалася також під впливом Міцкевича, а також і письменників т. зв. «української школи». Крім того, впливу їх романтичної чарівності зазнали такі діячі, як Костомаров, Куліш, а також Шевченко. Оцінюючи важливу роль літератури в акції зближення слов'янських народів, українські романтики головну роль визнавали за польською літературою, яка одночасно служила їм як інспірація артистична [3].

З цієї точки зору натхненні думки пробуджують переклади найближчого кола маестро харківських романтиків — Левка Боровиковського, Опанаса Шпигоцького. Але в їх оригінальній і перекладацькій творчості рішуче відкидаються риси бурлеску, які яскраво характеризували Гулака-Артемовського. Вирішальну роль тут, між іншим, відіграв вибір творів, призначених для перекладу. Отже, Боровиковський захопився «Кримськими сонетами» і «Фарисом» [6], найохочіше звертався до сонетів також Опанас Шпигоцький, який у той же час переклав «Конрада Валленрода». Переклад саме цього твору привертав до себе, мабуть, найбільше уваги, бо його зіставлення з оригіналом свідчить про далекосяжну багатозначність, що вказує на той

факт, що Міцкевичів текст по-різному сприймався перекладачами і в результаті одержав різні взірці поезики.

Найкращі переклади припадають на «Кримські сонети», особливо у виконанні авторів Боровиковського і Шпигоцького.

Наплив я на розліг сухого океану,
Ниряє в зіллі віз і, мов меж хвиль човнок.
Пливе меж пойних лук по келему квіток,
Минаю острови зелені я бур'яну,
Смеркає вже; нігде ні пляху, ні кургану;
Ген, блись! Чи змара то? То зіроньки світок?
Ні! То синіє Дністр – то світло Акерману [6].

Цитуючи вище фрагмент перекладу «Акерманських степів», я хотів разом з тим підкреслити, що поетичний переклад Шпигоцького є своєрідною інтерпретацією оригіналу. Остання фраза Міцкевича звучить: *«То блищить Дністер! То зійшла лампа Акерману!»*

Натомість Шпигоцький, відгукуючись на романтичну таїну і відповідну настроєвість, вищезгадану фразу перекладає так:

Ген, блись! Чи хмара то? То зіроньки світок?
Ні! То синіє Дністр – то світло Акерману.

Уже це зіставлення свідчить, що Міцкевичів текст нерідко отримував при перекладі особливий зразок поезики, не завжди дослівний, а частіше, можливо, метафоричний.

Очевидно, метафорична інтерпретація є близького або наближеною до авторського способу зображення, однак переклад виразу «лампа Акерману» як «сяючого Дністра» викликає в уяві читача нібито цілу панораму Акермана, і про це, мабуть, і йдеться в поета, а не про маяк, як трактують інші. Звідси видно, що поезика перекладу в гроні харківських романтиків розвивалася дбайливо і з розумінням.

Шедевром перекладацької майстерності залишається однак «Фарис», специфічний ритм і мелодику якого найкраще відчув і переклав Левко Боровиковський:

Як човен веселий, відчаливши в море.
По синім кришталі за вітром летить;
І веслами води і пінить, і оре,
Лебежою шисю в хвилях шумить:
Так дикий араб, поводи спустивши
Коню вороному, в пустині біжить;
Кінь шибкий, копита в піску потопивши,
Як криця гаряча, в воді клекотить.
Вже кінь мій по морю сухому піря
І хвилю піщану грудьми розтина [6].

Читаючи переклад Левка Боровиковського, важко чинити опір враженню, що як учень Гулака-Артемовського він на голову перевищив свого майстра в розумінні, а також інтерпретації польського поета-романтика. Може, тому, що за характером і нахилами був «типовим» романтиком-баладистом, закоханим в український фольклор, завдяки чому переклади балад видатних романтиків, а також оригінальні балади є інспіровані українською народною

творчістю, зокрема баладовою. Звідси ця чарівна поетичність і ліризм поезії Боровиковського, гарні метафори, зіставлення і порівняння, які відрізняють його від інших харківських романтиків.

Після придушення царатом повстання 1830–31 рр. наступили роки реакції, «Микола Палкін» з усією безпопадністю розправився з «бунтівниками», потім з усіма «відгалуженнями» і українськими змовниками з-під знаку св. Кирила і Мефодія, нарешті з католицьким костьолом і церковною греко-католицькою унією. Гострі обмеження сліткали не тільки безпосередніх змовників, а також і письменників, бо царат заборонив навіть називати прізвище Міцкевича.

Отже, надзвичайно важливим і значним, якщо йдеться про культурні наслідки, був той перший, харківський період ознайомлення українців з Міцкавичем і польською літературою. Без тих початків важко собі уявити відродження зацікавлені польським пророком у II пол. XIX століття, тим більше у столітті XX [3].

З висловленого вище випливає ще один істотний факт: романтизм польський стояв, таким чином, біля колисик українського романтизму, також, а може, передовсім – біля новочасного, розпочатого власне з духу романтизму, українського перекладного мистецтва; перші харківські романтики формували свою поетичну майстерність на зразках видатних польських романтиків і, головним чином, на творах Адама Міцкевича і т. зв. «української школи». Нема сумніву, що те зацікавлення було щирим, що впливало з потреби серця і вносило в українську літературу свіжий подих романтичної літератури і поезії, нові теми, мотиви, нову філософію життя, нові заклики.

Література

1. Айзеништок І. До перебування Міцкевича на Україні // Міжслов'янські літературні взаємини. – К., 1958.
2. Айзеништок І. Українські поети-романтики // Українські поети-романтики 20-30-х років XIX ст. – К., 1986.
3. Ведіна В. Бібліографічний покажчик перекладів поезії Адама Міцкевича на українську мову. – К., 1959.
4. Ланда С. Примечания // Мицкевич А. Сонеты. – Ленинград, 1976.
5. Украинский вестник. – 1819. – №2.
6. Шамрай А. Харківська школа романтиків. – Харків, – 1930. – Т. 1.
7. Jabłoński Z. Listy o Adamie Mickiewiczu ze zbiorów rękopisów Biblioteki PAN w Krakowie // Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie. – Kraków. – 1955.
8. Kraushar A. Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nuak. – Kraków-Warszawa. – Ks. IV.
9. Mickiewicz W. Żywot Adama Mickiewicza podług zebranych przez siebie materiałów oraz własnych wspomnień. – Poznań, 1890. – Т. 1.

Комедії І. Тобілевича “Суєта”, “Житейське море”: до проблеми психофізіологічної характеристики таланту (образ Івана Барильченка)

Мистецьке світобачення є особливою формою зв'язку людини й світу, не спрямованою на уніфікацію цінностей, які в реальному бутті спотворюються прагматизмом соціальної моралі. Тому й митець є особливою з точки зору психофізіологічної організації людиною, якій дано відчувати тонше й глибше за інших, а головне пробуджувати духовні сили до спротиву дегуманізації. Звідси проблема відповідальності за власне мистецьке “я”, яку неодноразово ставили видатні митці: Т. Шевченко, П. Куліш, І. Франко, Леся Українка, О. Олесь, М. Вороний, В. Самійленко, В. Винниченко, багато інших. Хвилювала вона й І. Тобілевича, дві комедії якого – “Суєта”, “Житейське море” є предметом цієї статті. Дослідження діалогії через призму психофізіологічної характеристики таланту є новим її прочитанням, а надто образу одного з головних героїв – актора Івана Барильченка.

Теоретично проблема психології творчості осмислювалася в працях представників психологічної школи в літературознавстві – В. Вундта, І. Фолькельта, Е. Еннекена, В. Веда, Г. Зібєка, Е. Бертрама, Е. Гроссе та ін., яка оформилася в 70-ті рр. XIX ст. в Європі. У вітчизняній науці один із перших представників психологічної школи був О. Потебня, який у роботі “Думка і мова” (1862) багато в чому передбачив основні напрямки теоретичних досліджень, зокрема про “механізми образотворчих формувань, про психофізіологічні характеристики таланту, процесуальну структуру художньої творчості” тощо [3:20, 21]. Учні О. Потебні – Д. Овсянико-Куликовський, А. Горнфельд, Т. Райнов, Б. Лезін, В. Харцієв, М. Григор'єв протягом 1907–1923 рр. видавали журнал “Питання теорії та психології творчості”, на сторінках якого друкувалися матеріали, пов'язані з визначенням особливостей процесів психології творчості, про сутність художнього пізнання, про специфіку тлумачення художнього тексту тощо.

На думку представників психологічної школи, джерелом мистецтва є душевне життя автора. Воно розглядалося як “сублімація тяжких переживань художника назовні, в образи. Втілюючи своє переживання, поет звільняється від нього”, тому на перший план “висувається творча особистість, а художній твір стає моделлю душі митця” [2:66]. Вважаємо, що остання теза повинна стати вихідною в оцінці діалогії І. Тобілевича «Суєта» й «Житейське море», оскільки в ній устами одного з головних героїв – актора Івана Барильченка письменник висловив свої думки про специфіку зв'язку митця й публіки, про творчий процес, про можливість чи неможливість для талановитої людини адаптуватися в суспільстві, в якому мірилом вартості є соціальна мораль. Знаючи театральне життя зсередини, І. Тобілевич показав стадії занепаду таланту, нівеляції внутрішнього “я” людини, яка, маючи неабиякий внутрішній потенціал, врешті-решт змирилася з долею паяца, що служить примхам загалу. У цьому контексті називаємо й написану 1893 р. драму М. Старицького “Талан”, присвячену М. Заньковецькій, у якій також пока-

зана трагічна доля актриси М. Лучицької, яка заплатила життям за можливість вільно творити. І. Тобілевич ніби продовжив роздуми М. Старицького, об'єднавши "Суєту" й "Житейське море" спільною темою, яка розвивається в діалектичній єдності мотивів і типажу. Це тема фатального впливу на людину спотворених уявлень про життєві пріоритети. Автор розвиває вихідну біблійну тезу "суєта суєт", трансформуючи її в загальноновживане "Житейське море" як синонім складності суспільного буття. У п'єсах символіка отожднюється, оскільки дійсність, показана через призму побутового, не освітленого духовним, розполовинює людину, змушує її втрачати істинні ідеали.

На думку І. Тобілевича, саме деградація актора є найстрашнішою, оскільки він подня промовляє до сотень людей зі сцени і, показуючи житейський бруд, повинен у такий спосіб заперечувати, його. Так письменник виходить на проблему відповідальності митця за зменшення розриву між ідеалами сцени й життєвими реаліями. Саме на прикладі Івана Барильченка драматург обґрунтовує фатальність розриву для людини між тим, ким вона себе вважає, і тим, ким є насправді. Автора цікавить внутрішнє єство митця, він детально описує всі стадії виникнення психологічного конфлікту з самим собою [4:311, 544]: спочатку це внутрішня потреба сформулювати власне розуміння діалектики вічного й минулого, визначити життєві пріоритети. Зокрема в уяві Івана люди поділяються на творців життя, його споживачів і тих, хто не визначився. Себе він відносить до останніх, бо в їх характері позитивні й негативні елементи є рівнозначними. Виводячи діалектику прагнень і можливостей ("Суєта"), Іван все більше переконується, що мрію й дійсність поєднує талант як внутрішня потреба самореалізації, натомість витоками зради ідеалів є гонитва за минушим: кар'єрою, багатством, славою тощо. Тому він і обирає професію актора, оскільки впевнений, що її специфіка допоможе йому не збитися на духовні манівці. Звідси його судження про справжній театр, який повинен виховувати чисті душі, а не представляти життя водевілем чи фарсом.

Про можливість реалізації цих тез ідеться в комедії "Житейське море", дія в якій відбувається через 15 років після описаного в "Суєті". Головно тут є проблема сили впливу митця як будителя духовності, оскільки "мистецтво, як і слово, є не стільки вираженням, скільки засобом творення думки, що його мета, як і слова, – викликати певний суб'єктивний настрій як у самому творцеві, так і у сприймаючих. Воно є тим, що постійно твориться [7:183]. Граючи на сцені, актор закріплює у глядача певний настрій, спільний у характерних проявах (сум – радість), але відмінний у нюансах, зумовлених особливостями індивідуального сприйняття (сум – печаль – розпач – апатія чи радість – веселощі – екстаз). Разом із тим формує безліч суджень про побачене, часто навіть і протилежних, що залежить від різного життєвого досвіду, інтелектуального рівня поціновувача. Тому твір починає жити самостійним життям в інтерпретаціях і самого автора, і виконавців, і реципієнтів. Причому варіантів таких інтерпретацій може бути безкінечна кількість, оскільки кожне нове звертання до твору буде викликати інше судження про нього. Так само й актор буде щоразу по-іншому грати на сцені. У "Житейському морі" саме на цьому будується конфлікт: набуваючи творчого досвіду, Іван Барильченко внутрішньо збагачується, відшукуючи в ролях все нові й нові нюанси, по-іншому розставляючи смислові акценти, проте варіа-

тивність реакції публіки збільшується значно повільніше, що зумовлюється інерцією бажання бачити "видовище" (тобто сприймати виключно чуттєво), не замислюючись особливо над його змістом (тобто "включати" думку, глибинні почуття, не зумовлені біологією сміху чи сліз, – катарсичні за суттю: тривога, навіть жах перед загрозою самознищення як духовної одиниці, що обертається відчуттям гармонії, умиротворення). Контрасти прості, тому запитані, натомість нюанси незрозумілі, тому "зайві".

Актор і публіка розходяться в протилежних напрямках. Звідси. протиріччя між вічним і минулим постає у символічній первинності, як у відомому "Пролозі в театрі", що ним відкривається трагедія Й.-В. Гете "Фауст", смисл якого в запереченні думки про безперспективність мистецтва, глибокого змістом і нетрадиційного формою. Але щоб творити, митець повинен сам бути вище натовпу, бути зв'язуючою ланкою з Богом через силу натхнення й прозорливості, акумулювати в собі міць людства. Фактично йдеться про гармонізацію внутрішнього змісту людини та реальної форми її буття. Проте це тільки бажана перспектива, теперішнє інше: частіше митець не витримує боротьби з косністю, ханжеством, підлотою й цинізмом натовпу й стає ремісником від мистецтва. У "Житейському морі" йдеться саме про це. У комедії Іван Барильченко постає вже як відомий актор, який пізнав таємниці театрального життя, розгадав чимало секретів акторської майстерності, і з упевненістю знавця ніби повертається до власних думок про вічне й минуле. Тепер це градація негативного, оскільки перед глядачем постала звичена буденщиною, втомлена людина, яка власноруч перекреслила себе колишнього. Вихідною є теза про різні дороги в житейському морі: *"Кого на міль посадить, кого об камінь розбіє, а хто й сам захлебнеться водою..."* [1:480]. Сам Іван тверезо оцінює себе, вважаючи, що 15 років акторської праці витворили з нього "шпугну людину з розбитими нервами". Він переконаний, що його акторство врешті-решт звелось до звичайної гри, без серця, почуття, тому що його душа, страждаючи й непокірна, нікому не була цікава, публіка бажала екзотики, контрасту, мелодрами. Життя в боротьбі за право залишитися людиною – Божим творінням із безсмертною душею її не цікавило. Тому поступово зникли зі сцени нюанси, півтони, роздуми, вагання, натомість залишилися невибагливість, ненатуральність, пародія на мистецтво. Іван усвідомлює, що це суєтність, але внутрішньо він уже змірився з нею, у нього зникли ілюзії щодо взаємин публіки й актора, бо *"цікавляться не тобою, а тією істотою, яку ти на сцені твориш... Ілюзії зникли – і ти один!"* [1:481]. Пізніше Іван почав говорити про компроміси, він уже не хоче пробивати мур людських вад чистотою мистецтва, не може вже вийти з цього зачарованого кола: *"Я курався в пороках і став лицеміром..."* [1:520]. Його слова про межу між совісливістю й підлотою, яку люди переходять *"по нemoцї своїй"*, уже звучать в унісон із подальшим викладом подій у комедії: це опис театрального життя зсередини з його інтригами, заздрістю. Тому й видаються цинічними його наступні слова про обов'язки справжнього актора плекати зболені людські душі, бо розумим є контраст між думками й діями. Перші є вже пavidше віддзеркаленням колишнього світла, тоді як другі є реаліями сьогодення. Для письменника важливо розібратися в причинах самотності митця, і починає він з проблеми неадекватного сприйняття художнього твору. Мистецький світ є подвійно

закодованим: щоразу звертаючись до нього, ми отримуємо іншу інформацію. Зрозуміти – означає повторити прогрес творення, поринути в мистецький світ автора, заглянути в душу актора – тобто працювати розумом і чуттям. Публіка ж у “Житейському морі” в принципі не здатна повторити цей процес, бо не живе, а існує, а існування – це не творення, пріоритетним став матеріальний зв’язок (читай залежність) митця (актора) й реципієнтів, що означає спотворення самої суті творчості – пробудження людського в людині, а не постійне подразнення інстинктів, рефлексій. За О. Потебнею, “єдиною метою, художнього твору є видозміна внутрішнього світу людини, і оскільки ця мета по відношенню до творця досягається одночасно з творінням, то можна сказати, що художній твір є стільки ж мета, скільки й засіб, або що у ньому категорії мети й засобу, співпадаючи у всіх ознаках, не можуть бути розрізнені” [5:288]. Іншими словами: “Сила твору не в тому, що розуміє під ним автор, а в тому, як він діє на читача чи глядача в невичерпному можливому його змісті” [7:181]. В існуванні (не в житті) зміст розуміння завжди прагматично орієнтований, тобто градаційно негативний в оцінці творів, неадекватних буденній свідомості, що мислить раціонально контрастними категоріями. Причина цього – сповідувана натовпом соціальна мораль, яка замінює вічні цінності минулими. Трагедія Івана Барильченка в тому, що він змирився з обставинами, проміняв творче незадоволення собою на сите існування за рахунок невибагливої публіки. Зміст мистецтва тут звівся до розважальності, зникла багатогранність тлумачень, натомість з’явилася уніфікованість вияву почуття. В творчості ж не може бути очікуваності, передбачуваності, а тільки щоразу модифікована робота і творця, і реципієнта, щоб не втрачалася пізнавальна й естетична функція мистецтва [6:544].

Сам Іван закінчує підлістю, розриваючи з сім’єю. Його репліки в фіналі про те, що він чесною працею на селі спокутує гріхи, не переконують, оскільки не впливають із контексту розвитку характеру героя: з часу дії в «Суєті» пройшло 15 років, а тому звичка не чинити спротив хвилям життєвого моря стала другим “я” Івана. Можливо, через це І. Тобілевич не написав третю частину діалогії, тому що відчував психологічну невмотивованість продовження

Філософським обґрунтуванням морального падіння Івана є монолог актора Крамарюка про діалектику обставин і честі, в якому йдеться про здатність чи нездатність людини протистояти писаним і неписаним законам соціуму. Вважаючи себе спроможною змінити світ, людина намагається перенести свою мрію про ідеальну світобудову в світ дріб’язкових, інтересів, буденних турбот, егоїзму і, відчувши себе зайвою, незрозумілою, самотньою, або замикається в собі, втрачаючи розум, або і йде добровільно з життя, або стає такою, як усі, й зраджує вічне заради минулого. Іван обрав другий шлях, як і Крамарюк. Для І. Тобілевича це був спосіб показати, як і чому актор – людина, волею долі покликана творити добро, обирає зло.

Авторське визначення жанрової форми “Суєти” й “Життєвого моря” як сатиричних комедій є правомірним, оскільки засобами сатири й навіть сарказму автор викрив такі вади людського характеру, як егоїзм, пиха, аморальність, цинізм. Сміх тут є навіть трагічним, особливо в “Життєвому морі”, бо морально-етична, психологічна проблематика внутрішнього розповинення переводиться у філософську площину через проблему

зникнення смислу буття або викривленого його розуміння. Вважаємо, що поняття "комедія" по відношенню до обох творів має такий же смисл, як і в «Людській комедії» О. де Бальзака: життя, замінене існуванням, перетворюється на комедію-фарс. І смисл цей швидше оксюморонний: зображуючи деградацію, яка самою людиною сприймається як уніфікація до норми комфорту в середовищі знівельованих, письменник заперечує таке суспільство, гострота заперечення посилюється ще й тому, що І. Тобілевич обрав головним об'єктом свого художнього дослідження миття, зосередившись на зображенні стадій психофізіологічних змін у його характері, через градації позитивного й негативного розуміння змісту понять "талант", "творчість", "обов'язок", "самоповага".

Література

1. Карпенко-Карий І. Житейське море // Драмат. тв. – К.: Наук. думка, 1989.
2. КЛЕС / Гл. ред. А. Сурков. – М.: Сов. енциклоп., 1971. – Т.6. 3. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). – К.: Наук. думка, 1991. 4. Теоретичні процеси, що відбуваються у внутрішній лабораторії митця, були описані О. Потебнею в роботах із теорії словесності як "Х є а (з А)", де Х – це запитання, на яке шукає відповідь автор, А – зміст попереднього досвіду, а – новий образ (судження), утворений Х з А відбором спорідненого для Х матеріалу. (Потебня А. Из записок по теории словесности. Из лекций по теории словесности // Потебня А. Эстетика и поэтика / Ред. кол.: М. Овсянников (пред.) и др. Сост., вст. ст. и прим. И. Иваньо и А.А. Колодной. – М.: Искусство, 1974. 5. Потебня А. Из записок по теории словесности // Потебня А. Эстетика и поэтика... 6. Особа поета, ті процеси, які здійснюються в його душі, наскільки вони можуть бути нам відомі, для нас є цікавими, тому що вони є процесами нашої душі, душі тих, які розуміють і користуються поетичним твором. Особа поета виключна лише тому, що в ній у більш концентрованому вигляді знаходяться ті елементи, які знаходяться і в тому, хто розуміє його твір / Потебня А. Из лекций по теории словесности // Потебня А. Эстетика и поэтика... 7. Потебня А. Мысль и язык // Потебня А. Эстетика и поэтика...

И.В. Ивакина

Типология тургеневских героинь

Д.Н. Овсяннико-Куликовского

Методология психологического направления и выросшие на ее основе принципы анализа литературных произведений и героев позволили Д.Н. Овсяннико-Куликовскому дать ту трактовку многим из них, которая существенно отличалась от распространенных в критике XIX века и в ряде случаев закладывала основы научной интерпретации в литературоведении XX века.

Сказанное в полной мере относится к обстоятельному анализу романов Тургенева, их поэтики, особенностей структуры и психологической манеры писателя.

Так, Д.Н. Овсяннико-Куликовский не только прокомментировал убеждение Тургенева, что «поэт должен быть психологом, но тайным» [4:135], но на материале образа Лизы Калитиной показал приемы внешнего обнаружения внутреннего состояния героини, рассчитанные на сотворчество

читателей. Не употребляя термин «тайная психология», Овсяннико-Куликовский тем не менее обозначил основные ее признаки, о которых говорит и современное тургеневедение. П.Г. Пустовойт, например, пишет: «Тургенев не стремился изобразить весь психологический процесс, происходящий в человеке (как это делал Толстой), а задерживал внимание читателя лишь на внешних формах его проявления: жестках, многозначительных паузах, намеках, а также сопутствующих факторах (пейзажах, других видов искусства, вторгающихся в художественное произведение)» [3:106]. Однако уже Овсяннико-Куликовский, анализируя сцены любовного объяснения героев, происходящие на фоне романтических пейзажей и часто сопровождающиеся музыкой, показал, что пейзаж и музыка в них — «не сопутствующие факторы», а важнейшие компоненты психологизма и творческой манеры писателя.

Он выделил еще один структурно-художественный прием Тургенева, когда понимание главного действующего лица возникает на пересечении оценок и характеристик многих других персонажей (например, образа Лизы на пересечении характеристик ее Марфой Тимофеевной, Леммом, Лаврецким) [2:173]. Современное тургеневедение пришло к исследованию этого важнейшего принципа изображения человека у писателя только в 70-е годы [1:5–20, 5:146].

Много интересных замечаний сделал Овсяннико-Куликовский относительно композиционной организации романов Тургенева, в частности роли и места ретроспекций в «Дворянском гнезде». Так, «отступления» о Лаврецком и его предках (главы VIII–XVI) введены с целью сделать его фигуру вполне понятной и ясною во всех деталях разъяснить ее значение как культурного типа, олицетворяющего собою один из моментов в развитии русского общества. «Отступление» же о Лизе (глава XXXV), посвященное ее воспитанию, помещено автором после сцены объяснения в любви и перед изображением того перелома в судьбе героев, который стал следствием внезапного возвращения жены Лаврецкого. Д.Н. Овсяннико-Куликовский отмечает, что, так расположив главу, Тургенев «достиг двойного художественного эффекта»: он познакомил читателя с Лизой-ребенком, формированием высокого религиозного чувства в ее душе — и как бы «отодвинул» описание приезда жены Лаврецкого, а следовательно, дал возможность «переключиться» от одного настроения, высокого и торжественного, к другому, грустному и мрачному [2:182–183].

Заслуга Овсяннико-Куликовского состоит и в том, что он предложил типологию тургеневских героинь, остающуюся до сих пор единственной (за исключением типологии героев В.М. Марковича [1:70–151]). Овсяннико-Куликовский с психологической точки зрения делит женские образы, созданные Тургеневым, на две большие группы: «относительно — рациональные» и «иррациональные». Разнообразные женские типы, относящиеся к первой группе, имеют одну общую черту: «внутренний мир этих женщин, как бы он ни был многосложен, всегда находит себе точное выражение в их жизни, во всех внешних проявлениях их души <...> Это натуры, в которых чувствуется присутствие внутренней логики, психологической последовательности» [2:102]. Вторая группа представлена натурами, в которых «различные элементы души недостаточно согласованы между собою; они по необходимости являют зрелище внутренних противоречий» [2:103].

Ко второй группе отнесены и те внутренне гармоничные натуры, у которых гармония достигается силой одной властной идеи, одного всепоглощающего чувства, по своей природе, иррациональных [2:104]. Таковыми Овсянико-Куликовский считает Зинаиду («Первая любовь»), Веру («Фауст»), Лизу («Дворянское гнездо») и др.

Типология тургеневских женщин основана, как говорит Овсянико-Куликовский, на стадиях *«в развитии женственности, в процессе облагораживания и возвышения женской натуры»* [2:98], в расширении женской личности *«в направлении широкой человечности»* [2:102]. Этот процесс *«возвышения женской натуры»*, как его понимает Овсянико-Куликовский, является процессом освобождения от типичных для женской натуры свойств: от стремления любить и быть любимой (*«стремления сокрушать сердца, поработать, овладевать волею мужчины»*) [2:95], от подчинения рассудка чувствам, что приблизит женский характер к мужскому. Именно этот путь *«освобождения ума, чувства и воли от гнета женственности»* исследователь называет путем *«от внутреннего душевного рабства к внутренней душевной свободе»* и обретению *«широкой человечности»* [2:101].

Нетрудно заметить, что представления Д.Н. Овсянико-Куликовского об историческом прогрессе женской (да и вообще человеческой) души основаны на позитивизме и рационализме, ибо примат разума является в них порукой и условием *«широкой человечности»*, с одной стороны, и главным различием между мужской и женской душой, с другой.

При таком подходе более симпатичными для Овсянико-Куликовского должны были бы быть натуры *«относительно – рациональные»*. Но гораздо большее исследовательское внимание он уделяет таким *«иррациональным»*, как Зинаида в «Первой любви» или Вера в «Фаусте», предлагая очень интересный психологический анализ, аналогичного которому по глубине в современном тургеневедении нет.

В составе *«относительно – рациональных»* Овсянико-Куликовский выделяет несколько групп в зависимости от *«стадий»* развития женской души. На низшей стадии находятся *«фигуры комичные, воспроизводящие пошлые или вообще отрицательные стороны женской натуры»* [2:95]. Это княгиня Засекина в «Первой любви», старая княжна Х-ая и Кукшина в «Отцах и детях», Суханчикова в «Дыме» и т.д. Более высокую стадию представляют образы отрицательные, но не пошлые и не комичные. К ним принадлежит Полозова («Вешние воды»), которую Овсянико-Куликовский относит к *«хищным-уравновешенным»* типам, и Ирина («Дым»), отнесенная к *«хищному-неуравновешенному»* типу. Для этих натур характерна атмосфера блеска, интриг, побед, а кокетство направлено на полное поработание мужчины [2:96]. Анна Сергеевна Одинцова, героиня «Отцов и детей», с точки зрения исследователя, представляет собою переходную ступень к следующей стадии в развитии женской натуры, так как у нее пошлость и хищность сводится к нулю [2:98].

«Положительный женский тип» представлен несколькими разновидностями. В Татьяне («Дым») и Джемме («Вешние воды») *«личность человеческая уже достигла высокой степени внутренней свободы и повинуется не голосу страстей, а тому, что называется призванием женщины, и сама женственность служит ей не средством для достижения целей»*

лично — эгоистических, а могущественным орудием для осуществления призвания женщины в семье и обществе» [2:101]. К этому типу Овсяннико-Куликовский относит также Александру Павловну («Рудин») и Феничку («Отцы и дети»), являющих собою уже осуществленный в действительности идеал женственности, дальше которого, по мнению многих, женщина «не пойдет и не должна стремиться» [2:99].

Однако среди женщин «положительного типа» исследователь выделяет в особую рубрику «сильных духом», которых и называют «тургеневскими женщинами». Они обладают чертами, увеличивающими «удельный вес женщины» [2:99]. Для них свойственна «большая сила характера, почти мужского, способность к инициативе и борьбе с препятствиями», «напряженная работа мысли и чувства. Лучшими представителями этого типа являются Наталья в «Рудине» и Елена в «Накануне» [2:99].

К особому типу, завершающему классификацию «относительно-рациональных» женских типов Овсяннико-Куликовский относит Марианну из «Нови» и сопоставляет ее с Лизой из «Дворянского гнезда», замыкающей ряд «иррациональных» женских натур. Марианна отличается от Елены и Натальи тем, что «идет на самоотверженное дело без всякой фанатической любви к определенному человеку, идет не как влюбленная женщина, а как человек свободный» [3:102]. Вот это освобождение от власти любви, способность жить полной жизнью, а не одной жизнью сердца и делает Марианну, с точки зрения ученого, героиней, иными словами, настоящим человеком. Марианну сближает с Лизой, как считает Овсяннико-Куликовский, чувство альтруизма, которое одну делает героиней, а другую — святой. Но альтруизм, во-первых, не принадлежит к числу специально-женских чувств и доступен мужчинам, во-вторых, это чувство «весьма доступно анализу и контролю ума» [2:155]. И хотя для исследователя альтруизм Лизы выше и чище альтруизма Марианны, «эта высь и ширь, и чистота святого чувства куплены ценою рациональности мысли» [2:156].

Таким образом, с точки зрения Овсяннико-Куликовского, Марианна является лучшей представительницей «положительного женского типа» у Тургенева, в то время как почти все современные исследователи отмечают его схематизм и наименьшую художественность по сравнению с остальными женскими образами у писателя. При всей позитивистско-рационалистической ограниченности типологии Д.Н. Овсяннико-Куликовского, некоторые ее компоненты оказались продуктивными для последующего тургеневедения. Они отчетливо проступают при сравнении с типологией тургеневских героев, предложенной В.М. Марковичем. В основу ее положен тип взаимоотношений героя с миром. На этом основании Маркович выделяет людей «прежнего времени», к которым принадлежат, в частности, тетка Лизы Калитиной, мать Базарова и старые слуги. Среди персонажей «современных» выделены три категории. Низший тип взаимоотношений человека и общества «недалек от логики биологического приспособления и законов борьбы за существование, действующих в природе» [2:70]. К этому типу исследователь относит Пандалевского, Пигасова, отца Лизы Калитиной, жену Лаврецкого, Паншина, Гедеоновского, Курнатовского, Николая Артемьевича Стахова. Эта категория вполне соотносится с персонажами «пошлыми и комичными» у Овсяннико-Куликовского, «повинующимися только своим животным

инстинктам» [2:156]. «Срединное» положение в типологии Марковича занимают люди честные и порядочные, но неспособные выйти из круга готовых норм (Лежнев, Волнцев, Басистов и Михалевич, Берсенев и Шубин, Павел, Николай и Аркадий Кирсановы). Хотя исследователь не называет ни одного женского образа, но к этой категории можно отнести тех из героинь, которых Овсяннико-Куликовский называет «хорошими женщинами». Базарова, Рудина, Елену Стахову и Лизу Калигину В.М. Маркович включает в число «высших», так как «жизненная цель» этих героев «состоит в стремлении к идеалу» [1:92, 106]. Характеристика В.М. Марковичем этой категории персонажей как бы развивает многие положения Овсяннико-Куликовского, но без его оценочности.

Думается, что на других основаниях типология женских образов Овсяннико-Куликовского может быть использована в современных исследованиях не только тургеневского, но и всего русского романа 1860-х годов.

Литература

1. Маркович В.М. Человек в романах И.С.Тургенева. – Л.:Изд-во ЛГУ, 1975. – 152 с.
2. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр.соч. – СПб.:Прометей, 1910. – Т.2. – 271 с.
3. Пустовойт П.Г. Созвездие неповторимых (Мастерство русских классиков). – М.:Изд-во МГУ, 1997. – 184с.
4. Тургенев И.С. Полн.собр.соч. и писем: В 30 т. – М., 1978–1990. Письма. – Т.4. – 243 с.
5. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева. – М.: Наука, 1979. – 312 с.

А.А. Рубан

Мифопоэтика и интертекст прозы Л. Андреева 1900-х годов

в свете концепции мифа А.А. Потебни

Труды А.А. Потебни – не только славная история филологической науки, но и ее живое настоящее. Среди его творческого наследия актуально учение о мифе. В частности, продуктивна мысль ученого о том, что «создание мифа не есть принадлежность одного какого-либо времени. Миф состоит в перенесении индивидуальных черт образа, долженствующего объяснить явление (или ряд явлений) в самое явление... Миф создается на почве веры в объективное существование (личной в сущности) мысли» [8:306]. Подобный взгляд на миф помогает понять и беспристрастно оценить художественную неомифологию XX века, среди создателей которой был и Л. Андреев.

Как и многие другие писатели «серебряного века» русской литературы, ради выявления в Жизни Человека ее онтологических первооснов Андреев с самого начала творческого пути стремился выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки своей эпохи. Наиболее адекватным художественным способом познания и языком описания универсальных моделей личного и общественного поведения оказалась древняя мифология и интертекст мировой культуры с ее «вечными» образами и типами. Причем, если в ранней прозе Андреева актуализация этих моделей, видимо, в

значительной степени была интуитивной и проистекала из устремленности его творческого дарования к общечеловеческим универсалиям [8], то в зрелой прозе очевидно сознательное обращение к широкому интертексту – от мифологии до произведений конца XIX – начала XX века. Об этом свидетельствует поэтика созданных в 1900–1910-х годах новелл («Молчание» (1900), «Проклятие зверя» (1908), «Сын человеческий» (1909) и др.), повестей «потока сознания» («Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), «Мысль» (1902), «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «Красный смех» (1904), «Мои записки» (1908) и др.), «евангельских» мифов («Бен-Товит» (1905), «Елеазар» (1906), «Иуда Искарот» (1907) и романа-мифа «Сашка Жегулев» (1911)).

На уровне организации повествования прозы Андреева этого периода ориентация на миф обнаруживается в циклической структуре текста (абзаца, главок, произведения в целом) с доминированием повтора разного типа (лексических единиц, синтаксических конструкций и др.). Все вместе это приводило к повышенной ритмизации повествования, вызывающего ассоциации с текстами из Святого Писания, античной мифологии и неомифологии рубежа веков («Так говорил Заратустра» Ф. Ницше и т. п.).

Тип конфликта, лежащего в основе большинства зрелых произведений Андреева, характеризуется повышенной степенью кризисности. Он запечатлевает момент, когда человеческому и космическому началу угрожает превращение в хаотичное и абсурдное состояние (обезличивание человека, разрушение его рассудка, замена «живой жизни» ее ритуализованным суррогатом, распадение всех естественных взаимосвязей в мире и т. п.). При этом очевидна сопряженность таких коллизий древним мифам, где они выступали либо как противостояние Человека неумолимому Року (в античной мифологии), либо как апокалиптическое низвержение Космоса в Хаос, Конец Света (в библейской мифологии). Характерно, что мифологических коллизий и сюжетов, воссоздающих процесс Сотворения Мира или его эсхатологического преобразования (явления «новой земли и нового неба») у Андреева за единственным исключением («Воскресение всех мертвых», 1914) нет. Этим его художественная система отличалась от творчества символистов, нацеленного на жизнестроительство (ср.: «Творимая легенда» Ф. Сологуба, религиозно-философские утопии Д. Мережковского, Вяч. Иванова, А. Белого и др.).

Развитие охарактеризованного типа конфликта в прозе Андреева происходит в специфическом хронотопе, который и организует основные содержательные оппозиции («У окна», «Молчание», «Жили-были» и др.). При этом хронотоп представлен всегда двумя планами: закрытым (личностным и бытовым) и открытым (космическим). Первый – область существования героев, второй – (за редкими исключениями, вроде «Дневника Сатаны») автора, его мыслей и обобщений. Именно этот пласт хронотопа выводит проблематику произведений в область вневременного, вечного, космического (мифологического). Правда от хронотопа древних мифов андреевский отличается не только повышенной степенью субъективности и осовремененностью, но и характером символичности.

И при создании хронотопа, и в других случаях Андреев использовал мифологемы, символы, мифологические мотивы и ситуации не столько в архаическом, сколько в трансформированном виде, дополняя их новыми значениями. Так, в его прозе пополняются оригинальными значениями

мотивы жизни и смерти, судьбы и рока, двойничества, омертвления человека, отцов и детей, богоостановленности и др. («Иуда Искарriot», «Сашка Жегулёв», «Жизнь Василия Фивейского» и др.). Соеобразно представлены мифопоэтические образы-символы окна, души-птицы, сада, моря и др. («Молчание», «У окна» и др.). Творчески использована Андреевым и мифопоэтическая функция числа с подчеркиванием его «качественных» «магических» свойств, символизмом, обыгрыванием плана выражения («Большой плем» и т.п.).

Одной из особенностей неомифологических текстов у Андреева является возможность изменения границ между именем собственным и нарицательным, вплоть до перехода одного в другое («У окна»). Сюда же можно отнести и выбор автором имен собственных, которые в произведении становятся не просто наименованием героя, а во многом кодом его характера, психологии, манеры поведения («Жизнь Василия Фивейского»). Таким образом, в прозе Андреева мифологически маркированной оказалась и система персонажей. Главные герои зачастую имеют античные или библейские истоки, сопряженные с семантикой интертекста мировой литературы (от эпохи Возрождения до рубежа XIX веков). За счет этого создается как внутренняя, нравственно-психологическая глубина образов и связанных с ними сюжетных линий, опирающихся на подтекст, так и мифопоэтических «сверхсюжетов», имеющих философско-религиозный смысл. В целом же все это обуславливает значительность идейно-художественной концепции произведений Андреева. Опираясь на широкий интертекст (от древней мифологии до литературы начала XX века) Андреев создал художественную модель мира, обобщенные образы человека и человечества, имеющие точки соприкосновения и пересечения с символистскими, но противостоящие им отсутствием утопизма, мистики, интереса к оккультизму, сектантству и т.п.

На что же было нацелено художественное мифотворчество писателя? Основной смысл его творческих поисков приоткрывают письма Андреева. Он не мог поклоняться какой-то одной «правде»: *«Не правда — ее я не знаю и никогда не узнаю; не людям — я не знаю, люблю я их или нет, а если и люблю, то слишком абстрактно... Дух свободы, свобода — единственное, что я непосредственно люблю, и знаю, и понимаю»* [6:173]. В поисках свободы для себя и современного человека Андреев обращался к философам — Шопенгауэру и Ницше, прежде всего. Вместе с первым он размышлял *«о жизни как трагедии, о страдании как неизбежном уделе человека на земле»* [4:56]. Вместе же со вторым Андреев пытался найти выход из такого состояния [3:131].

Герои его повестей «потока сознания», вслед за Ницше, пытаются отвергнуть старых Богов и создать нового, поставив на его место себя, став человекобогом. И Сергей Петрович, и доктор Керженцев, и Василий Фивейский, и др. проходят через богоборческий бунт, искушение самообожествлением, избранничеством, но в конце концов в роли Бога все они оказываются несостоятельными. Ницшеанский миф о человекобоге и мире без Бога во всех его вариациях не дает точку опоры человеку (как слабому, так и сильному) в современном мире. Так Андреев художественно испытывает мифы своих героев-идеологов. При всей их привлекательности и для автора, мечтающего о сильной и свободной личности, они каждый раз отвергаются им.

Последнее слово об этом мифе будет сказано Андреевым в его романе-мифе «Дневник Сатаны» (1919), где «сверхчеловеку» Магнус превзойдет самого Сатану. Предварительным же итогом по отношению к творчеству Андреева 1900-х годов станет его повесть «потока сознания» «Красный смех» (1904). Здесь писатель показал не только массовый психоз, порожденный безумием войны, но и неизбежную связь между претензиями личности на роль человека-бога и ее разрушением; указал на грядущее массовое сумасшествие, которое может быть вызвано мифом о праве народов и государств на роль властелинов мира, что грозит гибелью всему человечеству. Об этом свидетельствуют финальные – апокалиптические – картины-видения повести-мифа, повести-предостережения [5:76].

Следующим этапом развития неомифологии Андреева стали его «евангельские мифы» («Бен-Товит», «Елеазар», «Иуда Искарriot»). Писатель предложил оригинальную интерпретацию хорошо известных евангельских фабул и героев. При этом он подключил интертекст мировой и русской литературы (от Ренана до декадентов), с которым вел напряженный диалог и спор. В итоге Андреев пришел к малоутешительному выводу о том, что «добрый и хороший человек, не любивший несправедливости» [1:555], может оставаться равнодушным к совершающейся на его глазах «мировой несправедливости» из-за несовершенства своей натуры, трагически зависящей от природы (например, зубной боли у Бен-Товита). Люди не противостоят совершающейся рядом с ними несправедливости еще и потому, что не понимают сути происходящего из-за ограниченности пределов их разума, мысли. В то же время, писатель создал и «Елеазара» – философско-героическое повествование о силе человеческого духа, помогающего человеку выстоять перед лицом вечности. Несмотря на признание быстротечности человеческой жизни, ставящей под сомнение существование в этих мгновениях какого-либо смысла, писатель все же продолжал настойчиво искать его здесь, на земле, отвергая надежды на мир иной [5:94]. Это отличает трактовку мифа о Лазаре Андреевым от контекста декадентско-символистской неомифологии.

Иную интерпретацию получил и образ Иуды («Иуда Искарriot»). Андреев поставил художественный эксперимент, с помощью которого стремился проследить скрытые движения человеческой души в современном мире [2:70–71]. Андреевский герой, как ему представляется, не только не насаждает зло, не способствует ему, но, наоборот, склонен к тому, чтобы человек изжил его в себе. Он ненавидит только низкое, безнравственное в человеке. Поскольку же люди оказались не способными сопротивляться злу и несправедливости, они, с точки зрения Иуды, не заслуживают уважения и любви. Однако такое представление о человеке и способах его усовершенствования, как показал Андреев, тоже оказалось очередным несостоятельным мифом.

Следующий шаг вперед в осмыслении жгучих проблем современности с точки зрения вечности был сделан в романе-мифе Андреева «Сашка Жегулев» (1911), ставшим итоговым по отношению к творчеству 1900-х годов. И хотя первый опыт создания романа-мифа оказался для писателя не совсем удачным [5:104], многозначность и многоплановость всех уровней его жанровой структуры, в том числе и образа главного героя (Саши – Христа – Антихриста) привели писателя к важным обобщениям и выводам о беспер-

спективности насильственного переустройства мира, даже если за это берутся хриstopодобные, чистые и светлые личности, вроде Саши. Такой вывод подкрепляется интертекстом, включающим романы Достоевского [3:118] и произведения самого Андреева, созданные к тому времени.

Таким образом, широкий интертекст мировой литературы и мифологии позволили Андрееву создать тексты, в которых он сумел сказать свое, новое, слово о сущности современного мира и человека, о их перспективах и путях преобразования.

Литература

1. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. – М., 1990. – Т. I. 2. Арсентьев Н.Н. О природе образа Иуды Искарюта // Творчество Леонида Андреева. – Курск, 1983. – С. 63–75. 3. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. – М., 1990. 4. Михеичева Е.А. Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века. – Орел, 1993. 5. Московкина И.И. Проза Леонида Андреева: Жанровая система, поэтика, художественный метод. – Харьков, 1994. 6. Литературное наследство: Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. – М., 1965. – Т. 72. 7. Потебня А.А. Миф и слово // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990. – С. 300–311. 8. Рубан А.А. Специфика неомифологии ранней прозы Андреева // Вісник Харк. ун-ту: Серія філологія. – 1999. – № 448. – С. 203–206.

Т. Аткичайтене

Мифологема «тьма»

в рассказах Леонида Андреева

Рубеж XIX–XX вв. – время великих катаклизмов, потрясений, метаний и переоценки ценностей. Устои и нравственные ценности, бывшие на протяжении многих веков эталонами жизни и поведения, под воздействием законов времени рассыпались как картонный домик. Наступал так называемый «кризис жизни», проявляющийся в социальных потрясениях, нигилизме, в крушении традиционных нравственных основ и ценностей – Веры, Любви, Сострадания, Разума, Красоты. На смену им художники и мыслители того времени выдвигали новые жизненные опоры, которые зачастую оказывались либо утопией, либо «повторением старого».

Для Леонида Андреева все эти «опоры» были просто бегством от «проклятых» вопросов о жизни и смерти, добре и зле, разуме и безумии, вере и безверии. Ни одна спасительная идея не убеждала Андреева – скептика и безбожника, тщетно искавшего веры-опоры. Поэтому буквально все его произведения – это, образно говоря, «пронзительный крик одинокого человека, падающего в черную бездну и безуспешно пытающегося ухватиться руками хотя бы за что-нибудь» [2:44].

Говоря об Андрееве, писателе и личности, необходимо иметь в виду и то, что, по словам Чуковского, Андреев в творчестве, как и в жизни, был чрезмерен. Чрезмерен был его талант, которого не отрицал ни один критик. Чрезмерной была его «кабинетная» фантазия, за что часто нападали на писа-

теля, считая его произведения плодом больного воображения, а не отражением действительности. Чрезмерными были и его новации в литературе. Андреев стремился изобразить ирреальное в реальном, символ в конкретном, что привело к переплетению в творчестве писателя художественных принципов изображения, характерных для реализма, экспрессионизма, экзистенциализма, символизма и др.

Беспредельна была Андреев и в неприятии мира. В условиях «кризиса жизни» ни одна идея не удовлетворяла писателя. Отрицая все, Андреев поставил под сомнение и идею Бога, вместе со своими героями неоднократно поднимая богоборческий бунт.

Поскольку же Бог соприроден Свету, внимание Андреева сосредоточилось на его противоположности — Тьме. Большинство произведений писателя, начиная уже с самых ранних фельетонов, пронизано состоянием «тьмы» в самых различных ее проявлениях. Исследователи творчества Л. Андреева — Л. Иезуитова, В. Беззубов, В. Гречнев, С. Колобаева и др. — отмечали важность образа и мотива Тьмы для понимания его произведений. Однако, кроме анализа отдельных рассказов и пьес в названном аспекте проблема остается неразработанной. На наш взгляд, сущность Тьмы, по Андрееву, — онтологическая. Поэтому в его творчестве Тьма перерастает рамки образа-символа и становится мифологемой. В желании во всем докопаться до первоосновы образ мышления Андреева оказался близким к мифологическому.

Для уяснения его специфики весьма продуктивно обратиться к учению А.А. Потебни, который пришел к выводу, что мифологическое мышление отличается от последующих форм тем, что в нем еще не произошло отделения образа вещи от самой вещи, объективного от субъективного, внутреннего от внешнего. Вместе с тем миф, по Потебне, — отнюдь не произвольное нагромождение ложных или истинных сведений: «... для мысли, создающей мифический образ, этот образ служит, безусловно, лучшим, единственно возможным в данное время ответом на важный вопрос. Каждый акт мифический и вообще действительно художественного творчества есть вместе акт познания. Самое выражение «творчество» могло бы не без пользы замениться другим, более точным, или должно бы стать обозначением и научных открытий. Ученый, открывающий новое, не творит, не выдумывает, а наблюдает и сообщает свои наблюдения как можно точнее. Подобно этому и мифический образ не выдумка, не сознательно произвольная комбинация имевшихся в голове данных, а такое их сочетание, которое казалось наиболее верным действительности» [4:483].

Именно таким, «наиболее верным действительности», для Андреева становится неомифологический образ Тьмы, воплощающий одну из важнейших первооснов бытия. Социальное и метафизическое несовершенство жизни и человека, безумие отдельной личности и целого человечества, роковая зависимость и трагическое одиночество человека, его обезличивание, его темные инстинкты — являются ключевыми проблемами творчества писателя, раскрывающими его основной тезис о действительности как царстве Тьмы, поглощающей человека. Андреев принимает один из основных тезисов Ницше о том, что эта темная сторона жизни является первичной и неизбежной; сколь бы глубокими ни были наслоения веры,

религии, культуры, морали и т. д., там, в глубине души каждого человека, таится Зверь, Хаос, Тьма.

Андреев считал, что герой классической литературы уже не дает возможности понять современного человека и объяснить совершаемые им преступления, не дает ответа на вопрос о причинах трагического несовершенства мира. Все это можно понять лишь художественно обобщая и деформируя действительность, используя мифологизацию и условность. Мифологема «Тьма» является сквозной в творчестве Андреева: и в прозе, и в драматургии она выступает как родовое обозначение — емкое и неоднозначное. При этом, хотя и в творчестве в целом, и в пределах отдельного произведения мифологема эволюционирует, развивается и трансформируется, она сохраняет свой смысловой стержень. Онтологическая сущность Тьмы, по Андрееву, пронизывает все уровни жизни, начиная от тайного человеческого подсознания («Бездна», «В тумане», «Тьма» и др.) или сознания («Мысль», «Признаки», «Красный смех» и др.) и заканчивая явлениями вневременными, оторванными от конкретных личностей и неподвластными человеческому разуму («Стена», «Жизнь Василия Фивейского», «Красный смех»).

Все это привело писателя к использованию различных неомифологических образов — аналогов «Тьмы». Анализ вышеупомянутых произведений позволяет выявить целый ряд вариаций, разносторонне раскрывающих эту мифологему. Бездна, Стена, Темнота, Безумие, Рок, Пустота, Молчание, Одиночество, Красный смех — все эти и подобные «художественные субстанции» Андреева, пройдя путь развития по своеобразной, условно говоря, «андреевской формуле» — от олицетворения и аллегория к гротеску, а затем к символу и притче, — на равных с персонажами участвуют в сюжете, влияют на структуру жанра, выступают как носители стиля. Так, к примеру, образ Стены из одноименного рассказа сначала олицетворяется («стена как толстая сырая змея» [1:323]), а затем приобретает форму гротеска («убийца, каменная змея, упитанная кровью и человеческими мозгами» [1:326]). Далее Стена перерастает в гротесковый образ всей жизни и ее незыблемых законов, становится символом жизни («непоколебимо и гордо стояла стена, как царица» [1:320]).

Художественно исследуя человека и действительность, Андреев делает вывод, что земная жизнь слаба и беззащитна перед «черной утробой бесконечного», она несоизмеримо мала перед той «Великой тьмой» и «Великой пустотой», что объемлют мироздание; что жизнь часто предстает перед человеком как игра слепых и злых сил. Так в его творчестве оформляется категориальный тип конфликта: буквально все герои Андреева показаны в критических ситуациях, перед «бездной», в запредельные моменты.

Тьма для Андреева — понятие всеохватывающее и абсолютное: она присутствует в каждом проявлении жизни и состоянии человека. Именно поэтому Тьма принимает самые разные облики (важно отметить, что очень часто писатель этими вариациями центральной мифологемы и озаглавливает произведение). Так в рассказе «Бездна» Тьма представлена как «бездна» человеческих отношений, поглощающая все человеческое, культурное, нравственное, обнажающая бессознательную темную первооснову человека — зверя. В центре внимания рассказа «Мысль» — «темная» сторона человеческого разума, «тьма» мысли, способной служить как добру, так и злу,

подчиняющаяся не только доброй воле человека, но и его темным инстинктам. В повести «Жизнь Василия Фивейского» вариаций мифологемы Тьма несколько: это и Рок, который по Андрееву занимает место Бога, и Безумие, и Смех, и Молчание. Причем все эти понятия взаимосвязаны и взаимообратимы, так как все они являются проявлением Тьмы.

Очень важно и то, что в зависимости от степени напряженности развития сюжета, Андреев чередует художественные приемы, с помощью которых воплощается мифологема Тьма, постепенно перенося ее вариации с одного уровня произведения на другой – более высокий. Так в «Бездне», например, мотив «темноты» возникает на уровне пейзажа. Закат, как символ пробуждающейся тьмы, описывается Андреевым при помощи олицетворений: «... тени умерли; и все кругом стало бледным, темным и безжизненным», «день тяжело больной и тихо умирающий» [1:355]. Постепенно зловещая темнота природы переносится на людей, их внешность, действия, отношения. Во второй главе появляются «темные» люди: «грязные» женщины, мужчины, которым «хотелось любви и разрушения». Постоянный эпитет, сопровождающий описание этих людей, – «грязный» («грязная женщина», «грязная кофта», «жирная грязь», «грязный подол») раскрывает суть людей «темных», природных, инстинктивных, не образованных. Следующая ступень проявления мифологемы – «звериные» отношения людей, «звериное» поведение, подчиненность стадному инстинкту, проявляющиеся в изнасиловании незащитной и невинной девушки. Своего апогея темнота достигает в лице Немовецкого – и плоть, и душу, и сознание этого человека она ввергает в «бездну». Немовецкий старается бороться с этой темной и неизвестной силой, с «содроганием» несколько раз отдергивает руку от обнаженного тела Зиночки, но затем начинает «задерживать» руку и чувствовать, «что будет почему-то хорошо, если она еще долго не проснется» [1:365]. «Разумный» Немовецкий остается где-то позади, а перед читателями остается «безумное» животное, которое «сохранило от человека одну способность лгать».

Таким образом, отличительными чертами структуры мифологемы Тьма, как и образов-символов Андреева, является многоликость и динамичность. Писатель, действительно, «стремился не только указать на суть интересующего явления, имеющего бесконечное количество форм проявления в жизни, но и художественно представить максимально возможное количество его ипостасей. Эволюция структуры андреевских образов-символов шла по пути увеличения числа их «ликов» [3:113]. Символизация охватывала все больше уровней композиции произведения, что чрезвычайно усиливало экспрессивность и выразительность их идейно-художественной ткани. Кроме того, как мы показали, степень и качество обобщенности образов-символов превращало их в мифологему, которая художественно выражалась в максимально возможном количестве ипостасей.

Литература

1. Андреев Л. Собрание сочинений в 6-ти т. – Т. I. – М., 1990.
2. Мескин В.А. Поиск истины // Русская словесность, 1993, № 4.
3. Московкина И. Образы-символы в рассказах Л. Андреева // Вопросы русской литературы. – Вып. 1. – Львов, 1987.
4. Потебня А.А. Избранные произведения. Из записок по теории словесности. – М., 1989.

Проблемам комического посвящены отдельные фрагменты работы А.А. Потебни «Из записок по теории словесности» (1905). Однако и эти немногочисленные замечания о сущности «смешного эстетического», пародии, сарказма, сатиры позволяют сделать вывод об определенной концепции ученого. Особое место в ней занимают суждения об иронии. Ученый указывает *«на сродство иронии и смешного, впрочем не простирающееся до тождества»* [8:279]. Отмечая их принципиальную схожесть, Потебня замечает: *«...но в иронии говорящий ни на мгновение не заблуждается относительно значения образа», т. е. того, что он говорит...»* [8:280], тогда как *«в смешном говорящий... заблуждается относительно значения образа»* [8:280]. По мнению ученого, главное в иронии *«не объективные признаки значения... а выражение чувства, сопровождающего это значение»* [8:271]. Важна и мысль А.А. Потебни о различных формах проявления иронии: *«ирония не однородна с тропами... с одной стороны, с другой – не исключает тропов, может быть антономасией, метафорой, в частности аллегорией»* [8:271].

Охарактеризованные теоретические посылки легли в основу современных представлений об иронии и остаются весьма продуктивными для исследования «смехового мира» писателей, в том числе и Л.Н. Андреева, которому было свойственно острое эмоциональное реагирование на социальные вопросы современности и осмысление «вечных» проблем бытия под углом зрения скептического умонастроения. Важная роль «смехового начала» в творчестве Андреева (категории, восходящей к концепциям Д. Лихачёва, М. Бахтина, А. Панченко) неоднократно отмечалась В.И. Беззубовым [2], Л.А. Иезуитовой [4], Е.А. Михеичевой [5], И.И. Московкиной [6] и др. Эти исследователи справедливо указывали на то, что *«смеховое начало в той или иной мере и необыкновенно разнообразных проявлениях присутствует в большинстве его значительных произведений»* [2:14], а зачастую и *«порождает целый ряд жанровых форм, в которых играет основную идейно-художественную роль»* [6:148]. На наш взгляд, в «смеховой палитре» Андреева преобладают различные формы воплощения иронического отношения к миру и человеку.

Как показывает исследование, ироническая ориентация свойственна поэтике и жанровой структуре большинства произведений Андреева первого периода его творчества (1898–1902). Так, в характерной для ранней прозы новелле «Большой шлем» (1899) ироническое отношение получает оригинальную парадоксально-анекдотическую форму выражения. В основе фабулы «Большого шлема» лежит развитие трагикомической ситуации: игра в винт четырёх приятелей, внезапно прерванная смертью одного из них (из-за волнения в радостном предчувствии мизерного выигрыша). В автор-

ском выборе такой фабулы заложена возможность акцентирования как её трагического, так и «смехового» осмысления. Игра в карты представлена у Андреева не как развлечение или страстное стремление к обогащению («в денежном отношении игра была ничтожная» [1:148]), а как некое ритуальное действо, пародийно замещающее реальную жизнь. Последняя же оказывается лишь «фоном» на котором отчётливее проступает суть ритуала.

Для андреевских игроков игра в винт – серьёзное, важное занятие и, в конце концов, спасение, своеобразный «футляр», в котором они укрываются от коллизий внешнего «дряхлого мира» (большой шлем иронически противостоит большому миру). Для повествователя же эта ситуация выглядит несколько иначе. Уже в описании обстановки игры и отношения к ней участников как к некоему мистическому обряду, сквозит ирония: «... в комнатах царила необходимая для занятий тишина... И они начинали. Высокая комната, уничтожавшая звук своей мягкой мебелью и портьерами, становилась совсем глухой. Горничная неслышно двигалась по пушистому ковру...» [1:149–150].

В ироническом тоне окрашена и развязка коллизии: смерть одного из игроков (Масленникова) в предвкушении «большого шлема» выглядит отнюдь не трагедийной, а неожиданно-анекдотичной. По-андреевски парадоксален и вместе с тем закономерен финал новеллы: никто из игроков не знает, где живёт покойный, и поэтому саркастически звучит детски-наивный вопрос: «А вы, Яков Иванович, всё на той же квартире?» [1:156]. В этих последних строках выражен ключевой мотив «Большого шлема» – люди отчуждены друг от друга, игра, замещая жизнь, не даёт истинного общения. Так кажущийся комизм предельно простой анекдотической ситуации оборачивается горькой иронией в адрес бытия человека. Поэтому было бы ошибочно полагать, что тема «Большого шлема» – лишь пошлая жизнь обывателей с их мелочными интересами. Проблема рока и роковых обстоятельств в судьбе человека также занимает в новелле существенное место. Ироническое видение автора постепенно получает трагическую окраску и обретает законченную форму трагической иронии, восходящей к философии А. Шопенгауэра, чья книга «Мир как воля и представление» была одной из любимых у Андреева.

Трагическая ирония у Шопенгауэра возникает в результате иррационально понятой воли, рассматриваемой как всеобщее основание бытия. Исходя из этого «под трагической иронией понимается некий объективный ход вещей, в котором индивид становится жертвой обстоятельств или игрушкой роковой страсти. Его разумные намерения фатально обречены, а стремление к смыслу заведомо терпит крах» [7:40]. Новелла-анекдот «Большой шлем» стала первой удачной попыткой трагико-иронического осмысления Андреевым «иронии судьбы» современного человека.

Мотивами отчуждения, обезличивания, одиночества пронизана и новелла «Город» (1902). Деструктивным символом разобщения людей парадоксально выступает именно «огромный город», нивелирующий личность и доводящий жизнь человека до бессмысленного автоматизма, видимости общения, призрачности и бессмысленности жизни вообще.

Оба персонажа «Города» не только безымянны, но и равно безлики. «Горбатенький» (внешний признак) «... чиновник коммерческого банка

Петров и тот, другой, без имени и фамилии. Встречались они раз в год – на Пасху, когда оба делали визит в один и тот же дом господ Василевских» [1:376]. Подобно «Большому племю», в новелле «Город» большое значение имеет особая ироническая условность, гротесково замещающая живое – неживым и подчёркивающая этим всё возрастающую «вещность» как некую характерную примету всеобщей стандартизации: *«Тот, – называл он его, но когда хотел вспомнить его лицо, то ему представлялись только фрак, белый жилет и улыбка, и так как лицо совсем не вспоминалось, то выходило, будто улыбаются фрак и жилет»* [1:379].

Развитие сюжета «Города», подобно «Большому племю», происходит в соответствии с концепцией метафизической (трагической) иронии А. Шопенгауэра, своеобразно преломлённой художественным видением Андреева. Любая радость, по Шопенгауэру, непостоянна и скоротечна, любое действие – заблуждение и обман. Человек обречён на страдание и одиночество, удел человека – вечные усилия в противостоянии высшей иронии судьбы (иронии жизни). Иррациональная воля как бы принуждает человека самого принимать решения и прилагать усилия к действию, при этом человеку кажется, что его действие вносит в его жизнь смысл, на самом же деле ничто не меняется в его жизни, как и в вечной сущности мира.

Поэтому, искренне сочувствуя страданиям Петрова, повествователь тем не менее рисует потуги своего героя хоть как-то изменить свою жизнь иронически. Все его попытки обмануть волю превращаются в трагикомический фарс: *«Летом Петров очень часто ездил на одну дачу, носил красный галстук, фабрил усики и говорил Федоту, что с осени переедет на другую квартиру...»* [1:379]. Попытка изменить суть жизни с помощью смены внешних атрибутов своей внешности и костюма не удалась. Дама, ради которой он, видимо, производил эти метаморфозы, его отвергла. «Стена», разделяющая людей в городе, не рухнула и за его пределами (на даче). Реакция героя на эту жизненную неудачу подчёркивает не столько её трагичность, сколько комичность (герой не осознаёт нелепости своего положения). Он всерьёз пьёт, и бьёт стекла. В воссоздании же этой «трагедии» повествователем, который вполне осознаёт её абсурдность, ситуация осмыслена под ироническим углом зрения: *«Пил он нелепо, со слезами и скандалами: раз выбил у себя в номере стекло, а другой раз напугал какую-то даму – вошёл к ней вечером в номер, стал на колени и предложил быть его женой»* [1:379]. Такая выходка героя и её последствия ещё больше подчёркивают и усиливают авторскую иронию, которая заключена в пародировании трагической ситуации романов Достоевского: *«Незнакомая дама была протитутка и сперва внимательно слушала его и даже смеялась, но, когда он заговорил о своём одиночестве и заплакал, приняла его за сумасшедшего и начала визжать от страха»* [1:379]. В такой ситуации смешно звучит жалкий протест пьяного Петрова: *«Все мы люди! Все братья!»* [1:379].

Таким образом, иронически переосмысливая мотив Достоевского, Андреев (вслед за Шопенгауэром) приходит к выводу: в современном мире страдание от одиночества становится общим уделом, человек осуждён на трагедию, так как все попытки привести жизнь к смыслу, к прочному содержанию, обречены на поражение. Пессимизм такого типа получит своё дальнейшее развитие в ироническом видении XX века – экзистенциализме, в котором

будет акцентировано внимание на беззащитности, заброшенности и тотальном одиночестве человека, живущего в абсурдном, а потому трагическом мире. В самом начале XX века Андреев одним из первых поставил проблему экзистенциального одиночества человека.

Ироническое осмысление мира и человека как один из ведущих принципов художественного метода Андреева и как характерная форма проявления «смехового начала», прослеживается и в большинстве последующих произведений писателя. Начиная с новелл-анекдотов «Христиане» (1906), «Сын человеческий» (1909), пародийно-иронической повести «Мои записки» (1908), ироническое начало постепенно возрастает «Сказочки не совсем для детей» (1913), «Мои анекдоты» (1914) и прямо завершается «итоговым» 17-м томом собрания сочинений, названным автором «Иронические рассказы» (1917).

Ирония Андреева, несомненно, отлична от традиционной сатирической иронии вольтеровского типа («бичевание пороков» общественной жизни). Являясь плодом трагического мироощущения писателя, ирония Андреева – это оригинальный синтез гуманизма (идущего от Достоевского), пессимизма А. Шопенгауэра, и нигилизма Ф. Ницше (смерть которого в 1900 году Андреев воспринял почти как личную утрату).

Как показывает исследование, трагическая ирония, свойственная раннему периоду творчества Андреева, в дальнейшем будет трансформироваться в нигилистическую иронию – «Так было» (1905), парадоксальную иронию – «Иуда Искариот» (1907), «Мои записки» (1908), и в зрелом, и в позднем творчестве всегда будет присутствовать в том или ином соотношении.

Специфическое своеобразие андреевской иронии чутко уловил А. Блок: «Конечно, и Достоевский, и Андреев, и Сологуб – по-одному – русские сатирики, разоблачители общественных пороков и язв; но по-другому-то, и по самому главному, – храни нас господь от их разрушительного смеха, от их иронии... Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним» [3:272–273].

По мысли Андреева, человек обречён на трагедию, которой не хватает выпущенности «искусства трагедии», и в этом – трагикомичность его положения. Андреев мог бы повторить вслед за своим «учителем» Шопенгауэром: «Жизнь всякого отдельного человека, если, оставя в стороне её целое и общее, выставить одни значительные черты, собственно, всегда трагедия; но разработанная в частности она имеет характер комедии» [9:335].

Литература

1. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. – М., 1990. – Т. 1.
2. Беззубов В.И. Смех Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. – Курск, 1983.
3. Блок А.А. Собр. соч.: В 6-ти т. – М., 1971. – Т. 5.
4. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). – Л., 1976.
5. Михеичева Е.А. Жанровые особенности «библейских рассказов» Л.Н. Андреева // Жанры в историко-литературном процессе. – Вологда, 1985.
6. Московкина И.И. Проза Леонида Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод: Учебное пособие. – Харьков, 1994.
7. Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония. – Кишинёв, 1990.
8. Потемкина А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990.
9. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М., 1900. – Т. 1.

Искусство как «средство создания мысли» (Новелла Н.С. Гумилева «Принцесса Зара»)

Новеллистика Н.С. Гумилева, лишь недавно ставшая доступной отечественным читателям и ученым, до сих пор практически не исследована. Литературоведы относятся к ней с известной долей предубеждения, полагая, что *“проза Гумилева, будучи занимательной, составляет наименее интересную часть его литературного наследия”* [6:499]. Между тем, даже первые попытки внимательного прочтения новелл Гумилева дают интересные результаты. Прежде всего, становится очевидной их принципиальная многозначность, трудно поддающаяся определенной интерпретации. Найти верные и продуктивные подходы к ее осмыслению, на наш взгляд, помогает следующая мысль А.А. Потебни: *“Мы можем видеть поэзию во всяком словесном произведении, где определенность образа порождает текучесть значения... где даже без умысла автора или наперекор ему проявляется иносказание”* [9:373].

Едва ли не самой загадочной является новелла Гумилева “Принцесса Зара” (1908). С единственной интерпретацией этого произведения, принадлежащей В. Копмалу [7:239], трудно согласиться, так как, во-первых, зарубежный ученый просто не понял смысла финала (полагая, что Зара действительно продажная женщина), а, во-вторых, жанровая форма “Принцессы Зары” гораздо сложнее, чем “антисказка” или “метатекст о сказке”. Как будет показано, это стилизация под романтическую новеллу XIX века с использованием элементов восточной новеллы, а также сказки и мифа.

Фабула новеллы Гумилева в духе названных “образов” повествует о том, как сын вождя (“принц”) племени Зогар, преодолевая множество препятствий, находит принцессу Зару – Светлую Деву лесов, в божественную миссию и чистоту которой свято верит его народ. В соответствии с новеллистическим жанром, в момент наивысшей радости обретения божества герой, обманутый принцессой Зарой, поверил в то, что она “распутна и продажна”. В порыве отчаяния и ужаса юноша убивает себя на глазах Светлой Девы лесов. Утром же гиена растерзала белого верблюда, на котором Зара должна была отправиться в свою “землю обетованную”, где ей предстояло прекрасная жизнь божества. Что же скрывается за этой сказочной (или антисказочной) историей?

Кроме того, находясь в это время в Париже, начинающий поэт-символист проявлял интерес к *“занятиям по оккультизму и размышлениями о нем”* [8:45]. К тому же Гумилева восхищало мастерство его “учителя” В. Брюсова *“точно переводить жизнь на язык символов и знаков”* [8:66]. В новелле “Принцесса Зара” он тоже попытался перевести свою жизнь на язык символов и знаков.

Буквально в первых словах новеллы автор дает читателю “ключ” к пониманию того, что перед ним не просто “экзотическая сказка”: *“Ты действительно из племени Зогар, что на озере Чад?”* [4:500]. На самом деле “Зогар” было не названием племени, а вторым наименованием “Книги сияния”

основного памятника Каббалы "Зогар" имеет форму аллегорических толкований библейских текстов. Учитывая это как "подсказку" для понимания фабулы, следует одновременно иметь в виду, что Гумилев использует в новелле не только систему символов непосредственно связанную с "Книгой сияния". Центральное место среди символично-мифологических образов "Принцессы Зары" занимает образ Светлой Девы лесов. Несомненный интерес представляет генезис номинации этого божества. Он может восходить к представлениям Каббалы о Древе жизни, в частности, о круге Земли, который ассоциировался с радугой и силами плодородия природы. Символом Земли является юная девушка в короне и на троне, ее имя может быть разным: королева, невеста, Дева [10:79]. Но образ Светлой Девы лесов может быть понят и как реминисценция из стихотворения В.Я. Брюсова "Лесная дева" (1908).

Лесная Дева может быть понята и как дриада, так как для Гумилева, *"склонного рассматривать историю как неуклонное движение от одного типа цивилизации к другому, долженствующее привести в конце концов к господству друидов (творцов)"* [2:117], этот образ был чрезвычайно интересен. Определенным объяснением устойчивого интереса к учению друидизма и образу дриады может служить поэма Гумилева "Осенняя песня", вошедшая в первый сборник поэта Путь конкистадоров (1905) и посвященная Анне Горенко. Эту тему Гумилев разрабатывал и в более поздний период творчества, например, в "Поэме начала" (1920).

Известно и то, что матерью великого Мерлина была непорочная Лесная дева, вступившая в связь с дьяволом. Об этом повествовали рыцарские "Романы круглого стола" XVII века, которые Гумилев изучал в 1906 году в Сорбонне и библиотеках Парижа [4:39].

Помимо охарактеризованного образа принцессы Зары новелла буквально "перегружена" не менее многозначными символами. Достаточно перечислить "сказочные" сюжетные ситуации, возникающие в процессе продвижения героя к цели: опасное пересечение *"области Ниам-Ниам"*, где живут каннибалы, поклоняющиеся страшному богу, пребывающему в черном камне; бой с громадной змеей; переход через *"серебряные снега Килиманджаро"* и др.

Не меньшей многозначностью обладает набор мифов и сказок, на которые опирается Гумилев в этой новелле: от восточных сказок до кельтских преданий.

Таким образом, в новелле "Принцесса Зара" выстраивается достаточно сложный стилизованный и многозначный художественный мир, созданный на широкой интертекстуальной основе. Поэтому может показаться, что новелла лишь модернистская "игра" автора с читателем, подтверждающая тезис Гумилева: *"прекрасная жизнь — это реализация вымыслов, созданных искусствам"* [8:62]. Однако это не совсем так, ибо новелла, видимо, имеет и сугубо биографические мотивы, чрезвычайно важные для ее создателя. По свидетельству биографов Гумилева в 1907 году он три раза делал предложение Анне Горенко и три раза получал отказ. Из-за этого на протяжении 1907 года (весной и осенью) он совершил две попытки самоубийства. В "сплетении судеб" сына вождя и принцессы Зары можно разглядеть трагедию личных переживаний Гумилева. Это подтверждает и звучащая в новелле тема "луны", как известно, устойчиво сопряженная с образом

Анны Ахматовой. Лунный свет - свет смерти - разливается как наводнение, поглощая жизнь героя.

При всей потенциальной значительности образа принцессы Зары, она, видимо, оказалась заурядной девушкой, дочерью восточного правителя, живущей в гареме. Ведь лишь соотнесенный с ней миф о Деве лесов делает ее в глазах героя и читателей необыкновенной. Если бы она была божеством, множество раз пережившим реинкарнацию, то, с точки зрения оккультного знания, обязана была бы помнить свои предыдущие воплощения, в крайнем случае, хотя бы воспринимать саму идею метемпсихоза. Но ни "припоминания", ни взаимопонимания между героями не происходит. Как, видимо, в полной мере, не было его и в жизни Гумилева и Ахматовой.

Если же учесть, что, по мнению А. Давидсона, гумилевские "жирафы и леопарды порождены не подлинным тропическим миром, не Африкой, а Монпарнасом... навеяны Леконтом де Лиллем, Бодлером, Кипплингом" [5:41], то возникает еще одна ассоциация: Дева лесов - это бодлеровская "Беатриче XIX столетия" (ср. стихотворения "De profundis clamavi", "Вампиры", "Посмертные угрызения"). Это лжедохновенительница, которая не окажет помощи и никогда не поймет поэта.

Принцесса Зара - лжебожество. Когда герой понимает это, он умирает. Но по поверьям оккультизма вместе со смертью к нему приходит и духовное освобождение. Смерть - постоянный образ в лирике Гумилева, трактуемый им как обретение духовной свободы.

Заключительные слова новеллы "А на самом рассвете свирепая гиена растерзала привязанного к пальме белоснежного верблюда" [4:505] обретают глубокое символическое звучание, ибо гиена в египетском пантеоне связана в дьяволом Тифоном. Некоторые народы считают этих животных оборотнями, разгуливающими в образе человека, а ночью превращающимися в зверей. Создается впечатление, что для Гумилева сливаются воедино образ Зары-лжебожества и гиены-оборотня, способных не только погубить жизнь, но и отнять душу.

Таким образом, "Принцесса Зара" может быть интерпретирована как с учетом позиций широкого интертекста и стилизации, так и биографических фактов. Предложенная интерпретация, доказывающая принципиальную многозначность художественной структуры "Принцессы Зары", естественно, не исчерпывает все открывающиеся в ней смыслы, а лишь демонстрирует продуктивность избранного метода ее анализа, который, видимо, будет весьма продуктивным и при обращении к другим новеллам Н.С. Гумилева.

Литература

1. Ахматова А. Самый непрочитанный поэт // Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. - М.: Радуга, 1991.
2. Богамалов Н. Русская литература начала XX века и оккультизм. - М.: Новое лит. обозрение, 1999.
3. Брюсов В. Собр. соч.: В 7-ми т. - Т. 1. - М.: Худ. лит., 1973.
4. Гумилев Н. Стихотворения. Поэмы. Проза. - Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1991.
5. Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилева. - М., 1992.
6. Делич И. Николай Гумилев // История русской литературы: XX век: Серебряный век. - М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995.
7. Кошмал В. Новелла и сказка: событие, случай, случайность // Русская новелла. - СПб., 1993.
8. Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. - Л.: Лениздат, 1990.
9. Потебня А. Эстетика и поэтика слова. - М.: Искусство, 1976.
10. Уилсон К. Оккультизм. - М.: Т-во «Клышников и Ко», 1994.

Юрій Клен – перекладач російської поезії

Як високоосвічені майстри слова, неокласики дбали про культуру художнього мислення свою та сучасників, і тому одним із своїх завдань мали «засвоєння молодим українським письменством найвищих літературних здобутків подства» [1:58]. Світова історія та культура стали для неокласиків і джерелом поетичного натхнення, і художнім простором творчого освоєння. Чи не найдосконалішим шляхом до високої мети взаємозбагачення народів став переклад. Ґрунтовно знаючи європейські мови та досягнення у царині світової поезії, неокласики багато уваги приділяли перекладам, заклавши «перекладацьку традицію, значення якої особливо відчутне» [2:333].

Праця перекладача тісно пов'язана з вченням О.О. Потебні про структуру художнього твору, що складається із зовнішньої форми, змісту та внутрішньої форми. Відштовхуючись від цих положень, В. Коштілов головною сферою застосування майстерності перекладача вважав внутрішню форму твору, зауважуючи у зв'язку з цим: «Перекладаються не елементи тексту: у художньому перекладі відтворюється функція того чи іншого елемента в естетичній цілості оригіналу» [4 16].

Творчий шлях в українській літературі Юрій Клен (Освальд Бургардт) починав з перекладів. Як згадував згодом сам поет, «звичай гутенбержити» прищепив йому Микола Зеров.

Юрій Клен прискіплював ставився до матеріалу перекладу, як поет-неокласик та громадянин завжди зупиняв свій вибір на віршах з актуальною для себе та сучасників тематикою, перекладав вірші, близькі йому за тематикою, етичними та естетичними принципами. З творами російських поетів, над перекладами яких береться працювати, Юрій Клен визначається на початку 20-х років, саме тоді доля звела його в Барішівці з Миколою Зеровим. Це був час розвою української культури та літератури, ейфорії від усвідомлення можливості національного відродження. Тому промовистим видається нам у цьому випадку переклад Юрієм Кленом таких яскравих вірців громадянської лірики як «Прощай, Росіє неумита» Михайла Лермонтова, «До Пушкіна» Олександра Одоєвського та пройнятого пафосом боротьби вірша «Плавець» Миколи Язиков.

З російських поетів Юрій Клен перекладав ще твори Олександра Пушкіна, Федора Тютчева, Олексія Толстого, Олександра Блока, Сергія Єсеніна. Красномовним для Юрія Клена – неокласика є той факт, що найбільшу шану він як перекладач віддає творам представника школи «чистого мистецтва» Федора Тютчева.

Перечитуючи паралельно оригінали і переклади Юрія Клена, пересвідчуємося, що український перекладач тонко відчуває оригінал, глибоко вникає у його внутрішній світ і намагається максимально точно передати естетичну цілісність вірша та зберегти при цьому зміст.

Для порівняння наведемо переклад вірша Михайла Лермонтова «Прощай, немғыта Россия» («Прощай, Росіє неумита»):

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Прощай, Росіє неумита,
Країно рабства і панів,
І ви, мундири, злотом шиті,
І ти, народе батраків.

Быть может, за стеной Кавказа
Скроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей.

Хоч, може, у кавказьких пушах
Сховаюсь од царів лихих,
Од їхніх зорів всевидючих,
та від ушей, таких чуйних.

Зберігаючи у перекладі систему образів оригіналу, Юрій Клен не намагається бути дослівним у перекладі кожного з них. Наприклад, образ *«мундиры голубые»* вказує конкретніше, про кого веде мову російський поет, чим *«мундири, злотом шиті»* в перекладі Юрія Клена. Іронічне Лермонтова *«твоих пашей»* у творі українського перекладача звучить *«царів лихих»*. Тому окремі фрагменти перекладу Юрія Клена набувають дещо нового звучання, але тема та ідейний зміст вірша зберігається близьким до оригіналу. Послідовно дотримується перекладач виду строфи (катрен) та віршового розміру (чотиристопний ямб) оригіналу, виду рим (чоловічі, жіночі) та римуння (*абаб*).

Але є у перекладах Юрія Клена випадки, коли оригінал захоплює перекладача, будить у нього творчий настрій, викликає нові поетичні емоції. Перекладач-поет відходить від оригіналу у світ суб'єктивних поетичних прагнень та асоціацій і переосмислює образний світ. У таких випадках, якщо слідувати Юрієві Кленові, можна говорити про найдосконалішу форму літературного впливу, коли поет пропускає творчість іншого крізь власне світосприймання і творить поезію власну [3:98]. Наприклад, у вірші Тютчева *«Есть в осени первоначальной...»* останній рядок першої строфи *«И лучезарны вечера»* у Юрія Клена звучить як *«І вечір зве в даличину»*, у вірші С.Сєніна *«Про вечер золотий замислилась дорога...»* в оригіналі читаємо *«Осенний холод ласково и кротко Крадется мглой к овсяному двору»*, Юрій Клен осінь завжди бачить *«золотою»*, тому він перекладає ці рядки *«Імлюю лагідна і тиха осінь В вівсний двір повзе через стерню»*.

Дослідження показує, що Юрій Клен у кожному зі своїх перекладів послідовно дотримується строфіки оригіналів, але щодо їхньої ритмічної структури, то перекладач не завжди є таким скупупольозним: він часто замінює допоміжну стопу основною, від чого переклад отримує чіткіший у порівнянні з оригіналом ритм та виразнішу інтонацію. Як приклад наведемо перші строфи оригіналу і перекладу вірша Тютчева *«Есть в осени первоначальной»* (*«Я знаю в праосені пору»*):

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора.
Весь день стоит как бы хрустальный;
И лучезарны вечера.

Я знаю в प्राосені пору
Таку коротку і ясну.
Повітря чисте, день прозорий,
І вечір зве в даличину.

Оригінал вищевказаної строфи написаний ямбом з пірихієм, причому допоміжних стоп нараховуємо сім. У перекладі поряд з ямбами зустрінемо пірихіїв тільки три. Звідси – чіткіше ритмічне звучання цієї строфи в перекладі Юрія Клена, але вже у наступній строфі перекладач ніби компенсує надлишок ритму (два пірихії у Тютчева і п'ять – у Юрія Клена). Цікаво, що остання строфа і оригіналу, і перекладу містить приблизно однакову кількість допоміжних стоп (п'ять пірихіїв – у Тютчева, чотири – у перекладі Клена).

Юрій Клен-перекладач зберігає також притаманний оригіналам вид рим: чоловічі і дактилічні у «Незнайомій» Олександра Блока, чоловічі й жіночі у віршах «Плавець» Миколи Язикова та «Поет» Олександра Пушкіна, чоловічі у вірші Федора Тютчева «Silentium!».

Лише поодинокі факти спостерігаємо у відхиленні Юрія Клена від римування. Як приклад можемо навести переклад вірша Олександра Одоєвського («Ответ А.С. Пушкину»), де в оригіналі другої строфи зустрічаємо кільцеве римування *авва*, а в перекладі Юрія Клена – перехресне *авав*. У вірші Олексія Толстого «Слеза дрожит в твоєм ревнивом взорі» у четвертій строфі зустрічаємо римування *аваав*, а в перекладі Юрія Клена *авваав*.

Юрій Клен часто намагається зберегти ключові слова оригіналу, які римуються: «*море – просторе*» і «*море – просторі*», «*страна – тишина*» і «*сторона – тишина*» у вірші М.Язикова «Плавець»; «*дорога – порога*» і «*дорога – порога*», «*повети – ветер*» і «*повітці – вітер*», «*травы – совы*» и «*трави – сови*» у вірші Сергія Есеніна «Про вечір золотий замислилась дорога...»; «*ресторанами – п'яними*» і «*ресторанами – п'яними*», «*шielка*» – «*рука*» і «*шювки*» – «*руки*», «*столиков*» – «*кроликов*» і «*столиків*» – «*кроликів*» у вірші О.Блока «Незнайома».

Такий підхід до перекладу дозволяє Юрієві Клену донести твори російських поетів до українських читачів у їхній естетичній цілості.

Література

1. Брюховецький В. Микола Зеров. – К., 1990.
2. Історія української літератури ХХ ст. Кн.1. – К., 1994.
3. Клен Юрій. Слово живе і мертво // Вістник. – 1936. – Кн.12.
4. Контілов В. Теорія і практика перекладу. – К., 1982.

У нарисі "Українське письменство ХІХ ст. Микола Зеров зазначав: "Першим центром справжнього літературного на Україні став Харків, завдяки своєму ще в 1805 р. відкритому університетові. Як відомо, захоплений поборник ідеї цього університету В.Н.Каразін, уважав те за початки нової ери в історії Слобожанщини, яка має розлити круг себе "чувство изящности и просвещения", ставши для Росії тим чим були Атени для Греції" [2, II:77]. Ці слова передають глибину розуміння літературознавцем особливої ролі Харкова, його літературознавчої школи у розвитку української культури. Мрія засновника Харківського університету В.Н. Каразіна бачити місто своєсвідними Атенами була суголосна і сподіванням поетів-неокласиків: у їх віршах образ майбутньої України повсякчас асоціюється з могутністю Еллади. Микола Зеров і його побратими з "п'ятірного грона" всією поетичною творчістю, літературознавчою і перекладацькою діяльністю прагнули розширити обрії культурного простору України, культивуючи у своїй творчій практиці "чувство изящности и просвещения".

Одним з шляхів збагачення рідної літератури, впровадження в європейський літературний контекст стали переклади неокласиками першим світової літератури. Їхні перекладацькі "уподобання мають" широкий спектр: від античних поетів до сучасних. Чільне місце у цьому контексті посідає творчість класика російської літератури Олександра Пушкіна. До 90-річчя з дня смерті поета неокласики підготували "Вибрані твори" О. Пушкіна у своїх перекладах. Перше видання цієї книги з'явилося 1927 р., друге, доповнене, 1930 р. Обидвом виданням передувала ґрунтовна розвідка Павла Филиповича про українськомовні переклади поезій О. Пушкіна. Про доцільність і потребу українізувати творчість російського поета М. Рильський висловився так: "...переклади є трамплін до дальшого ознайомлення з творчістю О. Пушкіна, а по-друге, який це прекрасний спосіб вигострити свою мовну зброю, піднести українську мовну культуру на вищий щабель розвитку" [5:23]. Ці слова писалися ще в 1938 р., коли не все можна було сказати відверто.

Нагадаємо ще висловлювання І. Франка про значення перекладів для національної культури: "Добрі переклади вчених і впливових творів гучних літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства" [6, 39:7]. Кажучи про власні переклади, І. Франко ще чіткіше висловив думку про збагачення рідної культури шедеврами світової літератури: "От тим я старався присвоювати нашому народові культурні здобутки інших народів і знайомити інших з його життям" [6,31:309]. Ці слова корифеїв української літератури акцентують на необхідності перекладів взагалі, не виключаючи і перекладів творів російських письменників. Цю необхідність й І. Франко, і М. Рильський, і його побратими з "п'ятірного грона" підтвердили і власними перекладами віршів М. Лермонтова, Є. Баратинського, А. Фета, Ф. Тютчева, В. Сологуба, І. Буніна та інших поетів.

Україномовна “пушкініана” у кожного неокласика різна за обсягом, Юрію Клену належать переклади двох поезій – “Відродження” і “Поет”. Павло Филипович переклав вірші “Деревня” (“Село”), “Анчар”, “Муза”, “И вновь я посетил” (“Знову я відвідав”), “Осень” (уривок); Михайло Драй-Хмара – “Поэту” (“Поетові”), “Для берегов отчизны дальней” (“Про дальню мріючи отчизну”) і поему «Цигани». Перекладацький доробок М. Рильського в царині пушкінських поезій сягає за декілька десятків ліричних творів. Крім того, він переклав на українську мову і «Євгенія Онегіна» – цей переклад став визначним явищем в історії української культури. М. Зеров «українізував» вірші «Труд», «Во глубине сибирских руд» («На глибині сибірських руд»), «К вельможе» («До вельможі»), «Поэту», “Что в имени тебе моем?” (“Що в імені тобі моїм?”) “К Овидию”, “Я памятник себе воздвиг нерукотворный” (“Я пам’ятник собі поставив незотліний”), “Рифма” (“Ехо, німфа безсонна, блукала по луках Пеней”), “Славная флейта, Феон, здесь лежит” (“Флейта добріа, Феон опочив тут”), драму “Борис Годунов”, оповідання “Постріл”.

М. Зеров як перекладач ставив високі вимоги до перекладу першотвору, вимагаючи збереження його духу, пафосу, дотримання ритміки. На перше місце при перекладі він ставив “повне розуміння тексту”, що досягається шляхом збагнення особливостей світогляду автора, умов створення твору, його місця у творчості письменника. Поезія російського класика імпонувала М. Зерову своєю довершеністю, прозорістю змісту, ясністю.

До “Вибраних творів” (1927) О. Пушкіна ввійшли два переклади М. Зерова: поезія “Труд” і оповідання “Постріл” під псевдонімом С.Титаренко. До другого видання (1930) – “До...”, “Що в імені тобі моїм”, “Лист у Сибір” (“На глибині сибірських руд”), “До вельможі”. Під час перебування на заслання на Соловках М. Зеров переклав вірші О. Пушкіна “Поетові”, “Ехо, німфа безсонна”, уривок з вірша “До Овідія”, які листовно переслав дружині.

Вибір М. Зеровим віршів російського поета не був випадковим: більшість з них за своєю тематикою, пафосом є суголосні світобаченню та світо-розумінню перекладача. Ліричний герой відібраних для перекладу пушкінських поезій є духовно близький М. Зерову, він відчуває у ньому споріднену душу. Почуття туті за минулим, розчарування, які охопили перекладача в часи сталінських репресій, мимоволі перегукуються з мотивами поезій О. Пушкіна. У ліричному посланні “До...” М. Зеров зумів майстерно відтворити душевний настрій ліричного героя, його стан, зберігаючи тональність твору, не вдаючись до буквализму:

Ні, не питай, чому тужлива душа

Серед забав оповива мене,

Чому мій зір блукає, повен суму,

Чому життя не надить чарівне [2, І: 391].

Становище митця в умовах тоталітаризму, його роль і призначення в житті суспільства – провідна тема пушкінських поезій “Труд”, “Поетові”, “До Овідія”, “Я пам’ятник собі поставив незотліний”. Актуальною була ця тема і в часи більшовицького режиму в Україні, коли митці змушені були ставати слугами системи. Як важливо було в цих обставинах зберегти митцеві власне “я”, не скоритися, вистояти у боротьбі зі злом. М. Зеров залишився Митцем, образ якого оспівав О. Пушкін у сонеті “Поетові”:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых душ,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Перекладаючи цей сонет, М. Зеров зберіг його ключові слова: поет, цар, вівтар, свободний ум, нагорода:

Ти – цар. Шануй свою самотність і свободу,
Прямуй, куди тебе свободний манить ум,
Виношючи плід дозрілих творчих дум,
Не сподіваючись на людську нагороду [2, 1:396]

М. Зеров, проявляючи власну поетичну самобутність, трансформує поетичний текст О. Пушкіна, видозмінює образи й мотиви, вносить свої. Зокрема, він вводить у пушкінський вірш мотив самотності, замість “дорогою свободной” дає “свободу”, замість “иди” – більш поетичне “прялуй”, оригінально трактує третій вірш строфи: категоричне авторська “требуя” (не требуя) замінює на “сподіваючись” (не сподіваючись), змінюючи настрої ліричного героя, виключає пушкінські епітети “любимых” та “подвиг благородный”. Перекладач інколи нехтує буквальною заміною слова задля синонімічного збагачення, стилістичного увиразнення інваріанту. Зокрема, слово “толпа” він раз перекладає як “чернь”, інший – як “люди”: “Услышишь суд глупца и смех толпы холодной» М. Зеров перекладає: “Почуєш блязня суд і черні дикий глум”, а вірш “Доволен? Так пускай толпа его бранит” – “Не гребуєш! Нехай же люди його ганьбять”. У перекладі М.Драй-Хмари слово “толпа” перекладене як “юрба” і зберігає свою повторюваність за оригіналом: “Ти радий? Так нехай юрба його ганьбить” [1:186].

Тонкий поціновувач і знавець античної культури, М. Зеров переносив культ античності й на вибір перекладів: він “українізував” пушкінські поезії на античні мотиви “До Овідія” (уривок). “До вельможі”, “Ехо, нимфа безсонна, блукала по луках Пеняє”, “Флейта добірна, Теон опочив тут...”. Вірш “До Овідія” М. Зеров переклав, перебуваючи на засланні. Одним із мотивів звернення до цього віршу була, ймовірно, подібність власної й Овідієвої долі – один засланий на північ, другий – в концтабір. Варто зауважити, що у М. Зерова – поета є вірш “Овідій”. Першотвір російського поета, його інваріант і власний вірш українського неокласика є суголосними у розкритті трагедії римлянина Овідія, яка переживається О. Пушкіним і М. Зеровим як власна. Образ Овідія став однаково їм близьким своєю трагічністю.

Для увиразнення цієї близькості душ, дум і переживань поетів трьох різних народів, їх світовідчуття трагічного сприймання долі гнаного на заслання митця. Наведемо фрагменти вірша О. Пушкіна “До Овідія”, перекладу його М. Зеровим та власного вірша неокласика “Овідій”.

Еще твоей молвой наполнен сей предел
Ты живо впечатлел в моем воображенье
Пустыню мрачную, поэта започенье,
Туманный свод небес, обычные снега
И краткой теплотой согреты луга.
Как часто, увлечен унылых струн игрою,
Я сердцем следовал, Овидий, за тобою [4:145].

У перекладі ці рядки звучать так:

Твоєю славою ще повен шир степів!
Як живо у мою ти вкарбував уяву
Смутного вигнання пустелю неласкаву,
Похмурий неба схил, нетанучі сніги,
І коротко теплом розпівчені лути.
Як часто, струн твоїх вчарований судьбою,
Я серцем мандрував, Овідію, з тобою [2, 1:391].

А ось цей мотив у поезії “Овідій” М. Зерова:

Братерство давніх днів, розкішне лобє гроно!
Озвися ти хоч раз до вигнання Назона
Старого, кволого, забутого всіма
В краю, де цілий рік негода, та зима,
Та моря тужний рев, та варвари довкола...
Убогий, дикий край! Весною бруд і холод,
Улітку чорний степ: ні затишних гаїв,
Ні виноградників, ні золочених нив [2, 1:81]

При всій спорідненості світобачення обидвох поетів (похмурий, дикий пустельний краєвид місця заслання Овідія), настроєвості, емоційного насичення, і Пушкін, і Зеров мають своє власне поетичне бачення світу, яке М. Зеров переносить і в переклад пушкінського вірша. Варта лише порівняти пари епітетів обидвох поетів: мрачну – неласкаву, туманный – похмурий, обычные – нетанучі. У зеровському вірші знаходимо негоду, зиму, дикий край, бруд і холод, чорний степ. Характерною рисою відмінності між поетами є їх розуміння своїх зв'язків з Овідієм. Пушкін усвідомлює себе його нападком, що “серцем следовал, Овидий, за тобой”, а Зеров у перекладі усвідомлює себе, ліричного героя свого перекладу як сучасника і соратника античного поета, “що серцем мандрував, Овідію, з тобою”.

Майстерно переклав М. Зеров і перлини пушкінської лірики – чи не найбільш популярні вірші “Во глубине сибирских руд” і “Я памятник себе воздвиг нерукотворный”. Україномовному варіантові: “На глубині сибірських руд” перекладач надає заголовок “Лист у Сибір”, тим самим конкретизуючи його жанрову форму – послання поета друзям-декабристам.

Зіставмо першу строфу вірша та її зеровський переклад:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремление [4:230].

На глубині сибірських руд
Терпіть у гордому мовчанні:
Не пропаде ваш скорбний труд
І дум високих поривання [2, 1:392].

Український інваріант майже буквально відтворює зміст першотвору, його пафос, мовні засоби, образи й мотиви. В інших строфах теж бачимо це прагнення до адекватності перекладу оригіналові, однак, іноді М. Зеров все ж вдається до влучних перекладацьких “метаморфоз”, як, наприклад, в останній строфі вірша:

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут – и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

Залізні пута опадуть,
Темниці рушаться, і воля
Заблеще вам на видноколі,
І меч брати вам оддадуть.

Переклади поезій О. Пушкіна неокласиком М. Зеровим свідчать про високу мистецьку майстерність перекладача, його тонке відчуття російської та української мов. М. Зеров своїми перекладами суттєво збагатив україномовну пушкініану, наблизив поезію російського класика до українського читача через його рідну мову, збагативши скарбницю національної культури. Інваріанти пушкінських поезій почасти суголосні оригінальним поезіям М. Зерова, близькі його почуттям і настрою. Продовжуючи перекладацьких традицій неокласиків Григорій Кочур писав: «...в царині поетичного перекладу в двадцяті й тридцяті роки не було в нас інших літераторів, що дали б стільки нашій літературі, досягли б такого ступеня досконалості. Неокласики залишили нам такі зразки перекладацького мистецтва, яких не спосіб перевершити, з яким нелегко й зрівнятися» [3:196]. До цих зразків належать і переклади пушкінських поезій М. Зерова.

Література

1. *Драй-Хмара М.* Вибране. К. – 1989.
2. *Зеров М.* Твори в 2-х томах. К. – 1990.
3. *Кочур Г.* Перекладацький доробок неокласиків // Проблеми літературознавства і художнього перекладу. Збірник наукових праць і матеріалів. Львів. – 1997.
4. *Пушкин А.С.* Сочинения: В 3-х т. – т. 1. – М., 1954.
5. *Рильський М.* Пушкін українською мовою // О.С.Пушкін. Статті і матеріали. – К., 1938.
6. *Франко І.* Зібрання творів: У 50-ті т. – К., 1976–1986.

Н.В. Резко

У истоков изучения творчества Е.Ф. Розена

Барон Егор Федорович Розен занимает особое место в ряду антитероев русской литературы. Еще при жизни причисленный к охранительно-консервативной, ложно-величавой школе, он даже на фоне остальных ее деятелей традиционно рассматривался критиками как весьма посредственный, третьестепенный автор. В отличие от Ф.В. Булгарина, Н.В. Кукольника и других “консерваторов”, ему не суждено было сыграть сколько-нибудь заметной, хотя бы и негативной, роли в литературной и культурной жизни 1820 – 1850-х гг. В истории отечественной словесности Е.Ф. Розен вошел как одиозный символ творчески несостоятельного графомана, чья деятельность не заслуживает серьезного научного освещения. Единственным литературоведческим исследованием дореволюционной поры, в котором затрагивались проблемы, связанные с изучением наследия писателя, можно считать статью А.А. Мазона, помещенную в Сборнике Харьковского историко-филологического

общества, вышедшем в 1914 г. в честь профессора В.П. Бузескула [5]. В том же году работа была выпущена в Харькове отдельной брошюрой [6].

Внимание А.А. Мазона привлекли последние месяцы жизни Розена, когда забытый литературной общественностью писатель сделал попытку стать членом Санкт-Петербургского цензурного комитета. Работа парижского слависта, преподававшего в 1905–1908 гг. французский язык в Харьковском университете, была связана с главной темой его научных изысканий тех лет с изучением творчества И.А. Гончарова. Текст статьи в основном и построен на материалах, так или иначе связанных с этой проблемой. В то же время главным объектом освещения в работе стал не Гончаров, а Розен, что, по-видимому, было связано со сверхзадачей ученого, несколько необычной для подобных сообщений в рамках ХИФО.

Внешне работа А.А. Мазона полностью соответствовала исследовательским и методологическим требованиям Общества: основное место в ней уделено архивным материалам и документам, которые сопровождалось историческими справками и комментариями. В духе традиций ХИФО ученый стремился воссоздать облик Розена таким, каким воспринимался он современниками, каким запечатлен в собственноручно написанных рапортах и в иных памятниках. Однако фактографическая, описательная часть исследования сочеталась и с ярко выраженным субъективным началом, имеющим место в работе. Тенденциозное отношение А.А. Мазона к объекту исследования, причины которого легко угадываются на фоне исторических событий, связанных с моментом опубликования, проявилось в общем тоне комментариев, который можно без преувеличения назвать ироничным, превращающим историко-литературную статью в произведение, соотносимое по идейной направленности и пафосу скорее с публицистическим, чем с научным жанром.

Показательна уже первая фраза статьи, содержащая сжатую характеристику писателя: «Обрусевший германский офицер-романтик, ныне забытый автор...» [6:247]. В ней легко угадывается не только оценка Розена-литератора («офицер-романтик»), но и вполне определенный национально-патриотический и государственный пафос самого исследователя («германский»). Однако острота иронии А.А. Мазона, как представляется, было направлено не только против внешнего, но и против внутреннего «врага». Предметом осмеяния предстает вся государственная система, частью которой является «русская цензура». Здесь не без успеха ищет места «шестидесятилетний старик», в прошлом «германский офицер», вышедший «по болезни» в отставку, назначенный в 1835 г. «секретарем Наследника Цесаревича», затем оставивший «вследствие расстроенного здоровья» и эту должность, после чего «его переименовали в надворные советники» [6:247]. В статье приведенные биографические данные воспринимаются не только как чисто историческая справка, но и как тщательно отобранный и стилистически выверенный материал, который в дальнейшем должен вызывать у читателей вполне определенные ассоциации при воспроизведении в работе подписей на рапортах («Надворный Советник Барон Розен»), при цитировании записки Гончарова, где о Розене говорится как о человеке «совершенно полуумном, каким впрочем он давно слышет между всеми, сколько-нибудь знающими его людьми», при упоминании о ходатайстве Александра II в пользу назначения Розена на должность цензора, наконец, при упоминании литературных

произведений самого писателя [6:248 – 249]. Таким образом, собственно исторические материалы представляли в работе А.А. Мазона форму, которая в аллюзорном виде воплощала общественно-политический пафос статьи, отразившей республиканские, национальные и патриотические настроения французского гражданина, обращенные как к прошлому, так и к настоящему русского общества.

По-видимому, столь отчетливо выраженная политическая позиция А.А. Мазона нашла понимание и активную поддержку среди членов Общества, о чем свидетельствует и факт публикации статьи в Сборнике, и ее появление отдельной брошюрой. В известном смысле это делает честь всей культурной общественности Харькова. Значительно труднее судить о научной реакции на доклад А.А. Мазона, поскольку сведений об этом не сохранилось. Судя по всему, обсуждение затронутой темы не получило развития. Тому могли быть разные причины, в первую очередь, политические: война и революция наложили табу на обсуждение творчества Розена. Однако можно признать, что первый важный шаг к его изучению все же был сделан. Представляется, что при иных обстоятельствах не могли остаться без последствий некоторые исторические неточности, сознательно допущенные в статье. Так, требовало уточнений использованное словосочетание “германский офицер-романтик”, поскольку Розен служил только в русской армии, а по характеру своих литературно-критических высказываний и по духу художественных произведений, особенно драматургии, мог быть в равной степени отнесен и к классицизму. Нуждалось в доказательствах и упоминание о “полуумии” Розена. Их поиск, как представляется, мог служить поводом к весьма плодотворному сопоставлению литературной репутации писателя с репутацией Кюхельбекера, в творчестве и литературно-критических суждениях которого могли открыться важные материалы для более взвешенной оценки наследия Розена [4:293, 322]. Само название статьи А.А. Мазона, отсылающее к фундаментальной работе М.А. Скабичевского “Очерки истории русской цензуры”, могло привести к сопоставлению позиций Розена, критика и цензора, с позициями Вяземского [12:390]. Очевидные переключки оригинальных и острых критических суждений двух авторов о характере литературы 1840, 1850-х гг., размышлений о “Ревизоре”, “Мертвых душах”, “Выбранных местах” Гоголя, как и частые ссылки на Вяземского в работах Розена, могли бы способствовать более детальному и глубокому объяснению исторических закономерностей в эволюции “аристократической партии” применительно к новым условиям литературной жизни России [9, 10, 11]. Закономерным шагом стало бы и обстоятельное исследование творческих связей и контактов Розена с Пушкиным, Дельвигом, Жуковским, Одоевским, Кукольников и другими современниками.

Разумеется, говоря о необходимости изучения творческого наследия Розена, нельзя обойти вниманием и его слабые стороны, среди которых отнюдь не первое место должно занимать стремление к официозу, столь ревностно преследуемое дореволюционным либеральным литературоведением. Но и здесь оценка верноподданического пафоса требует, как представляется, учета многих исторических обстоятельств, связанных с личной судьбой писателя, с его искренним стремлением на литературном или ином поприще приносить пользу своей стране, жить ради будущего, надежды

на которое у большинства современников Розена связывались с идеей политической стабильности, а значит и незыблемости самодержавия. В этой связи особого внимания заслуживают поздние произведения писателя, где на смену плакатной эстетике официальной народности приходят аполитичные идеи абстрактного гуманизма, а идеалы государственности трансформируются в идеалы "человеколюбия", подкрепляемые историческими и мифологическими преданиями из античного, скифского и древнеславянского прошлого [9:168]. Здесь уместно говорить не об идейном обновлении автора, а о расширении национального и исторического пространства его литературных исканий как о процессе, обусловленном изменениями в общественной и литературной жизни России. С одной стороны, подобно Вяземскому, Розен обращается к прошлому в ностальгической тоске по "золотому веку", с другой – каждое такое обращение может рассматриваться как реакция на вполне конкретные и актуальные события современности [10]. Так, идея и название книги "Отъезжие поля" была подсказана статьей Вяземского "Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина" и статьей Гоголя "Об "Одиссее", переводимой Жуковским", а выход мемуаров "Ссылка на мертвых" – полемикой, развернувшейся вокруг "Выбранных мест из переписки с друзьями" [2:186, 308].

Важным этапом в преодолении односторонних научных оценок творчества писателя стала публикация подготовленного В.Э. Вацуро биографического очерка о Розене в "Библиотеке поэта". Однако идеологические установки 1970-х гг. и шлейф литературной репутации Розена, унаследованной из критических и мемуарных отзывов о писателе, не способствовали объективному анализу его наследия. Видимо, для оправдания самого факта публикации материалов о Розене В.Э. Вацуро, ссылаясь на работу А.А. Мазона, противопоставил в творчестве поэта два идейных периода: ранний, заслуживающий научного внимания, и поздний, реакционный, который начал проявляться со второй половины 30-х годов [3:553–554]. Несколько позднее эта мысль была выгодно использована В. Васиной-Гроссман, призвавшей полностью реабилитировать раннее творчество Розена [1]. Исследователь включил в него и либретто "Жизнь за царя", в свое время названное В.Ф.Одоевским неопенимым вкладом в создание первой русской национальной оперы [7].

Можно предположить, что половинчатый подход к оценке творчества Розена мог быть не только следствием идеологических табу советского периода. Исторические драмы "Россия и Баторий" (1833), "Осада Пскова" (1834), "Дочь Иоанна III" (1835), "Петр Басманов" (1835), либретто "Жизнь за царя" (1835) в полной мере воплощают официально-монархические, охранительно-консервативные устремления автора [8]. Такое же важное значение при оценке деятельности Розена могли иметь и историко-литературные стереотипы, подкрепленные авторитетом А.А. Мазона, который долгое время занимал видные позиции в мировой славистике.

Литература

1. *Васина-Гроссман В.К.* истории либретто "Ивана Сусанина" Глинка. // *Стилевые особенности русской музыки XIX–XX вв.: Сборник науч. трудов.* – Л., 1983. – С. 17–25.
2. *Вяземский П.А.* Эстетика и литературная критика. – М., 1984. – 458 с.
3. *Е.Ф. Розен* (Биографический очерк) // *Поэты 1820–1830-х годов.* Т.1.

Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 2-е. – Л., 1972. – С. 551–554. 4. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. – Л., 1979. – 787 с. 5. Мазон А.А. Страничка из истории русской цензуры в конце 50-х годов. // Сборник Харьковского историко-филологического общества в честь В.П. Бузескула. Т. XXI. – Х., 1914. – С. 247–253. 6. Мазон А.А. Страничка из истории русской цензуры в конце 50-х годов: Отдельные оттиски из Сборника Харьковского историко-филологического общества в честь проф. В.П. Бузескула. – Х., 1914. – 9 с. 7. Одолевский В.Ф. Приложение к биографии М.И. Глинки (Письмо к В.В. Стасову). // Глинка в воспоминаниях современников / Под общ. ред. А.А. Орловой. – М., 1955. – С. 166–169. 8. Режко Н.В. Вослед многоточиям Пушкина (Трагедия Е.Ф. Розена “Петр Басманов”) // Наукові записки ХДПУ ім. Г.С. Сковороди. Вип. 3 (24). – Х., 1999. – С. 36–40. Розен Е.Ф. Отъезжие поля. – СПб., 1857. – 168 с. Розен Е.Ф. Поэма Н.В. Гоголя об Одиссее // Сев. Пчела, 1846, № 181. 9. Розен Е.Ф. Ссылка на мертвых. // Сын отечества, 1847, кн. 6, отд. III. – С. 3 – 40. 10. Скабичевский А.М. Очерки истории русской цензуры (1700 – 1863). – СПб., 1892. – 495 с.

Ю. М. Безхутрий

“Жіночий” мотив

в оповіданні М. Хвильового “Лілюлі”: інтертекст і інтерпретація

Тексти М. Хвильового відзначаються глибинністю і багатоманітністю сенсів, що і зумовлює поліваріантність їхніх інтерпретацій. Не останню роль у творенні такої полісемії відіграють численні інтертекстуальні зв’язки і переплетіння як на рівні літературного прийому, так і на рівні авторської підсвідомості.

Одним із найбільш цікавих і показових у цьому плані є оповідання “Лілюлі”. Воно належить до раннього етапу творчості Хвильового (вперше опубліковане 1923 року в № 6, 7 журналу “Червоний шлях”) і у двадцяті роки навіть доляльною до письменника критикою вважалося “художньою парадоксом” [1:327]. Та й сучасні дослідники називають його “найскладнішим для пояснення” [2:643].

Певна рація у подібних твердженнях є. “Лілюлі” дійсно не належить до простих і прозорих текстів. Велика кількість явних і прихованих цитат, аллюзій, посилань, оперування найширшим культурним контекстом, психологічна контрастність, трагікомізм ситуацій і т.п. роблять оповідання складним для сприйняття. Воно вимагає поглибленого прочитання, з’ясування численних літературних і позалітературних деталей і зв’язків, натяків і недомовок, відшукування різноманітних асоціацій, без чого твір так і залишиться незрозумілим.

Оповідання “Лілюлі” – текст виразно ідеологічний. Він присвячений таким безмежним за своєю суттю проблемам, як взаємовідносини мистецтва і дійсності, місце художника в суспільному просторі, свобода творчості і соціальна заангажованість. Саме завдяки глобальності проблем оповідання виявилось здатним пережити свій час, відбивши, попри хронологічну й політичну прив’язаність до початку двадцятих років, знакові для всього XX століття процеси. Це – текст-попередження, текст-пересторога проти небезпеки зведення мистецтва до рівня служки політики. І навіть якщо сам Хвильовий

не до кінця усвідомлював цей аспект свого твору, об'єктивно оповідання дає всі підстави так вважати.

Оповідання має назву "Лілолі". Зрозуміло, що це пряма цитата з п'єси Р. Роллана, яка теж називається "Лілолі". Такий цитатний зв'язок тим більше очевидний, що в оповіданні йдеться про постановку пародії саме на цей твір французького письменника. Не викликає сумнівів, що звернення до п'єси Роллана, надзвичайно популярної свого часу, є свідомим і продуманим кроком Хвильового.

Важливе місце в системі ідеологічних і естетичних значень оповідання Хвильового посідають двоє надзвичайно близьких один до одного жіночих образів – дружини журналіста товариша Огре Льолі і французьки мадам Фур'є.

Значною мірою саме з "жінкою товариша Огре" пов'язані прямі інтертекстуальні перегуки з п'єсою Роллана. Насамперед, її ім'я – Льоля – є лише певною фонетичною модифікацією імені Лілолі, відповідним чином пристосованого до сприйняття "як свого" українським читачем. По-друге, її зовнішність є прямою аналогією до зовнішності героїні Роллана: "*Льоля з волоссям різдвяних ляльок і з тендітним біло-рожевим обличчям. Обличчя нагадує серпанкову фату – під вінець*" [4:358–359]. У п'єсі Лілолі – "*маленька, тоненька, білява: у неї великі блакитні очі... На ній сукня фантезі в дусі Ботічеллі, сіро-блакитного кольору...*" [3:213]. По-третє, Льоля ставить у пролеткульти пародію на "Лілолі". Ну, і нарешті, Льоля, як і Лілолі, теж є символом ілюзії й ілюзорності, "несправжності", бо живе в якомусь химерному, нетутешньому світі з роялем і туалетним столиком, заставленим туалетними приборами, парфумами й художніми фігурками.

Проте, на відміну від Лілолі, яка навіває ілюзії іншим, сама залишаючись натомість холоднокровною і прагматичною, Льоля – швидше ілюзія для самої себе. Її ілюзорність – переважно психологічна, це якась внутрішня інфантильність, нездатність опиратися обставинам, "жертвність агнеця". Льоля не відірвана від дійсності, вона нею підкорена.

Реальність увиходить у Льолине життя в найрізноманітніший спосіб: то хвилюванням і "наелекризованістю" напередодні постановки пародії на "Лілолі" в театральній студії місцевого пролеткульту, де вона працює; то напівголодним існуванням сім'ї: "*Ідять мало. Іноді Льоля радить, жартуючи в помкомгол (помкомгол – комітет допомоги голодуючим – Ю.Б.)*" [4:361]; то пригодами з головою пролеткульту товаришем Пупишкіним, який час від часу навідує Льоло (от і передноворічного вечора, саме тоді, коли товариш Огре вирушив збирати хроніку, товариш Пупишкін "*поспішає до Тайгайського мосту до товаришки Огре в такій справі: у справі свогодинішньої пародії на "Лі-лю-лі"*" [4:364].

Всі ці буденні клопоти, які героїня приймає як неминучість, зовні ніби не зачіпають прозоро-серпанкової Льолі, вони не лишають на ній жодного сліду. Але внутрішня напруга, ота сама "наелектризованість", відчувається в її поведінці, в розгубленості, як, врешті, і в ностальгії за минулим, що нерідко виринає з глибин її пам'яті:

"*Льоля слухала пісню й згадувала гімназію й товариша Огре, коли він кінчає університет і коли вони стрілись на концерті Карузо на гальорці*" [4:364].

Ціла низка знакових для характеристики “попутників” метатекстуальних конотацій концентрується оповідачем у цій фразі: гімназія і університет – ознаки рівня освіченості, приналежності до певних соціальних груп; театр і оперний спів, який символізує ім’я Карузо, – інтелігентські зацікавлення, що свідчать про ступінь культурного розвитку людини; гальорка – конотаційний натяк на матеріальну скромність закоханих молодих людей, сповнених надій на майбутнє. Ці надії, на жаль, не справдилися, і зараз замість Карузо вони змушені слухати декламації пролетарського поета і дивитися в пролеткульті пародію на ролланівську “Лілолі”, яку самій же Льолі доводиться й ставити.

Беззахистність і нездатність до опору, які характеризують Льолю у її стосунках з дійсністю, особливим чином корелюються з рисами і якостями, а також ідеологічною позицією, що їх втілює в тексті оповідання французька мадам Фур’є, сусідка сімейства Огре.

Звернімо увагу на те, що вказівка на її прізвище і національність містить у собі комплекс додаткових значень. З одного боку, це уявлення про Францію – країну, що асоціюється з такими поняттями, як Велика французька революція; центр світової культури та мистецтва; мрія і міф кожної інтелігентної людини; свобода, рівність, братерство тощо. В цьому контексті варто також згадати особисту симпатію Хвильового до Франції і французької мови та культури, свідчення чого знаходимо як у творчості письменника, так і в численних його особистих висловлюваннях.

З другого боку, прізвище Фур’є викликає очевидну аналогію з Франсуа Фур’є, одним із представників так званого “утопічного соціалізму”. Цей останній, як відомо, став “складовою частиною марксизму”. Так що мадам Фур’є тисячами інтертекстуальних ниток пов’язана із загальною соціально-культурною парадигмою того часу, коли писалося оповідання Хвильового, та й не лише того.

Відповідно до жанрових законів різдвяної оповідки, мадам Фур’є відіграє роль доброї феї, покликаної приходити на допомогу героям у найвідповідальніші моменти їхнього життя. Для такої ролі французька підходить і зовні, і за характером.

Парадоксальність же ситуації полягає в тому, що в оповіданні Хвильового образ французьки виконує виразно контroversійну функцію – всі позитивні конотації, про які йшлося вище, поєднуються з песимістичним відчуттям духовної і навіть фізичної приреченості героїні і тих соціокультурних сил, які вона репрезентує. Причому така приреченість трактується як ознака морального занепаду суспільства, породженого ідеями того ж самого Франсуа Фур’є. Водночас мадам Фур’є виступає символом неприйнятності для комунізму “абстрактного гуманізму”, людинолюбства взагалі, і відголоски такої неприйнятності також знаходимо в тексті оповідання. Взагалі, відчуття зайвості, непотрібності, “іскопаємості”, як говорить сама про себе героїня, на перший погляд, домінує в зображенні французьки.

“Льоля <...> слухала, як у сусідній кімнаті віолончель. Це французька мадам Фур’є.

Мадам Фур’є вранці ходила на ринок в охотний ряд, розкладала біля себе барахло, що залишилось після революції: вази, мереживо, всякі дрібниці, що їх ніхто не купував, а вона думала – куплять. Удень давала уроки,

а ввечері грала на віолончелі. Її вважали за “іскопаємое”, бо гроші за уроки вона віддавала за воду, за електрику, інші, і не тільки за себе, а майже за всіх квартирантів. Сама ж жила “Бож” “ім духом” і віолончеллю, музикою, що сама творила <...>.

Фур’є вся в зажурних піснях віолончелі. Вона всіх любить, всі для неї друзі: і нарком, і провокатор – це логіка її любові” [4:366–367].

Мадам Фур’є одночасно втілення і утопічних мрій свого знаменитого однофамільника, і християнського людинолюбства, і компромісності та конформізму. Вона готова святкувати Новий рік і по-старому, і по-новому, але її душа, як і її музика, десь там, далеко, у “загоризонтних” світах:

“Потім французженка <...> грала Льолі якусь маленьку пісню з Бордо, здається з департаменту Жиронди. Пісня була тепла й запашна, але й туманна, як винний город далекої Франції, як закинутий берег замріяної Гаронни” [4:368].

Важливо також відзначити, що в оповіданні Хвильового мадам Фур’є має певну спільну рису з товаришем Огре – несхожість на інших, винятковість:

“... У мадам Фур’є була порожня кімната, і тільки стояла біла кровать, а над кроваттю на стіні білий килим із білим лебедем, який хотів улетіти” [4:369].

Така гіперболізована концентрація білого кольору, оксюморонна в своїй основі (білий лебідь на білому тлі, який, до того ж, хоче відлетіти у далеч), з одного боку, підкреслює винятковість способу існування французженки, з другого – натякає, якщо мати на увазі символіку кольорів у пореволюційні часи, принаймні, на “несоціалістичність” її світогляду і позицій, а також на намагання вирватися з лабет сучасності. Згадаймо в цьому сенсі і слова товарища Огре, про те, що він почуває себе “білою вороною” в новому суспільстві. У такий спосіб відбувається означення психологічних і життєвих реалій часу, актуалізується соціально-історичний код, уявлення про який формуються під впливом метатекстуальних чинників.

Не менш суттєвим у цьому ж плані є й сприйняття Льолею мадам Фур’є: “...Тоді Льоля подумала: мадам Фур’є і “Лілолі”. А потім подумала про Бордо, про далекий город Франції” [4:369].

Тут на перше місце висувається пряме зіставлення мадам Фур’є і п’єси “Лілолі”. Гуманістичний, пацифістський характер твору Роллана і Франція як символ подібної риси європейської культури – така основа цього сприйняття.

Наступні рядки надають відносинам між мадам Фур’є і Льолею дещо іншого ракурсу. Льоля скаржиться на душевний дискомфорт, що переслідує її. І тут мадам Фур’є несподівано виголошує повчальну в певному сенсі промову, суть якої полягає у рекомендаціях, як треба поводитися, щоб вижити в нових умовах. Прикметно, що в даному разі мадам Фур’є виявляє себе, принаймні теоретично, жорстким прагматиком, а Льоля постає як втілення самоілюзії:

“Французженка обняла Льолю й сказала:

– Ви, Льольо, тендітна дівчинка, яка літає, як метелик. А щоб жити, треба... як це сказати? В Бордо так кажуть: *ordre de bataille*.

Льоля тихо дивилася на мадам Фур’є й мовчала. Тоді французженка говорила далі:

– Так. Бойовий порядок. *Ordre de bataille*. Інакше й ви, Льольо, будете “іскопаємоє”. Я знаю, це мене так... Але я вже інакше не можу. Вам треба інакше, по-новому. Інший дух. Більшовизм. А я, Льольо, труп” [4:369–370].

Невипадково, звичайно, тут присутня пряма інтертекстуальна цитата – “*ordre de bataille*”. Цей вираз, що вживається у французьких офіційних військових документах, як ніякий інший характеризує той стан перманентної війни з незчислимими зовнішніми і внутрішніми ворогами, який був суттю суспільних відносин не тільки початку двадцятих років, але й визначив, як потім з’ясувалося, спосіб життя кількох поколінь.

Незважаючи на позірну прямолінійність тверджень про необхідність демонструвати “більшовицький дух”, що сучасною Хвильовому критикою однозначно сприймалося як визнання письменником безальтернативності вимоги, котра постала перед інтелігенцією – “вписатися” в нові соціалістичні відносини (дуже можливо, що саме на таке сприйняття Хвильовий і розраховував), ці словесні ескапади мадам Фур’є – пavidше іронічна димова завіса, данина часу, аніж щира життєва позиція. Це стає тим більше зрозумілим, що через декілька рядків у словах мадам Фур’є звучить одна з ключових фраз оповідання – “а чи не прийде щось інше”:

“– Я, Льольо, дуже рада, що ви сьогодні стрічаєте Новий рік. І я буду стрічати. Новий рік – гарно: все думаєш – “а чи не прийде щось інше”...” [4:370].

Таке наївно-фаталістичне сподівання “на щось інше”, притаманне героям-інтелігентам, – чи не єдиний оптимістичний мотив, який можна відшукати в оповіданні “Лілюлі”. Але насправді ця надія – теж ілюзія, як ілюзією за великим рахунком виявляється і соціалізм Франсуа Фур’є, і мрія про “загоризонтне життя”, і прихід “зимової весни.” А реальність – це *ordre de bataille*, помкомгол, більшовизм і Пупишкін. На жаль, зіткнення наївної ілюзорності і жорстокої дійсності має завжди прогнозований фінал.

Література

1. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. К., 1924.
2. Майдаченко П. Примітки // Хвильовий Микола. Твори у двох томах. Том 1. К., 1991.
3. Ромен Роллан. Собрание сочинений в 14 томах. Т.7. М., 1956.
4. Хвильовий Микола. Твори у двох томах. Том 1. К., 1991.

О. Калініченко

Психологізм як елемент поетики новели В. Підмогильного “Добрий Бог”

Психологічний аналіз є одним з важливих засобів образного пізнання дійсності та її художнього відтворення. з допомогою такого аналізу письменнику вдається проникнути у внутрішній світ своїх героїв, здійснити психологічне забезпечення зв’язків у творах художньої і життєвої правди.

Проблема художнього психоаналізу в 1920-ті роки була однією з тих проблем, навколо яких відбувалися суперечки, ішла гостра боротьба різних,

подекуди діаметрально протилежних поглядів. Антипсихологічні тенденції виявилися в тому, що література розглядалася як “література факту” (футуристи), як ілюстратор “романтики буднів” (“ВУСПП”, “Молодняк”) тощо. Найрадикальніші супротивники психоаналізу (переважно з РАГШу) наклеїли йому ярлик “психоложества” й заявили про його цілковиту неприйнятність як засобу в пролетарській літературі.

Валер’ян Підмогильний був одним з тих письменників, хто не тільки добре знав життя, а й глибоко розумів його психологію, його душевне й інтелектуальне наповнення.

У своїх творах він виступає “як аналітик і психолог, у нього не знайдеш фальшу, притягнення ситуацій “за вуха”,... уміє найточніше відтворити найглибші порухи людської душі» [9:75].

В. Підмогильний, беручи до уваги кращі здобутки світової літературної класики і розвиваючи традиції української прози, багато робить для того, щоб у літературі домінуючим став саме психологічний аспект дійсності.

Своїми вчителями він вважав В. Стефаника, О. Кобилянську, М. Коцюбинського, які внесли в літературу нові принципи зображення. Головне для них – людська душа, її порухи за тих чи інших обставин; дійсність вони показували не безпосередньо, не через сприймання автора, а крізь призму “душ і серця героїв” [7].

Як і його попередники, В. Підмогильний особливу увагу зосереджує на людині як особистості та її внутрішньому світі.

У його малій прозі на перший план виходить не подія, а її психологічне підґрунтя, відтворення того, як зовнішні чинники позначаються на почуттях персонажів, на плинності й зміні настроїв і переживань.

Відображення свідомості людини через внутрішні монологи є однією з головних форм психологічного аналізу. Немає сумніву, що стиль внутрішніх монологів відображає психологічну своєрідність особистості самого письменника і що в ньому уособлюються індивідуальні особливості його стилю.

Так, новела “Добрий Бог” сповнена людськими почуттями найвищої напруги, у ній автор торкається проблем невизначеності молодої людини у світі, її самоствердження та самовизначення, протистояння юнак-світ.

Герой, Віктор Хобровський, намагається знайти свій шлях у житті, утвердитися як чоловік через статеві стосунки з жінкою-Кусею. Віктор кохає Кусю. Це почуття окрилює його. Ми розуміємо це за допомогою художньої деталі: *“Віктор Хобровський весело підіймається по камінних східках на другий поверх будинку, де жила його наречена. Він почував себе занадто гарно. Мета життя, – а такою метою Віктор вважав жінку – була досягнена”* [5:28].

Як бачимо, кохання окрилює героя, але в той же час, у читача виникає занепокоєння. Ми підсвідомо відчуваємо, що не все так добре як здається. Зовні не деталь дає змогу авторові глибше розкрити драматизм ситуації. В. Підмогильний підготував нас до сприйняття недоброї новини – Куся хвора. Думки про стан здоров’я дівчини не настільки турбують свідомість Віктора, як ті відчуття, що їх пережив герой у хвилини кохання.

В. Підмогильний передає відчуття нам за допомогою внутрішнього монологу: *“Я кохав її чисто... “Платонічно” – підказано всередині. Ну й що ж вийшло? Я як побачив її, затремтів образом. Верхня губа почала сіпатись. Вона помітила, та пізно. А далі все пішло як по мазаному, ніби*

так і мусило бути. Не було жодних думок. Хе... хе... "Негарно, негарно ти зробив", — донеслось із середини. "Та я ж молився", — виправдувався Віктор. "А тепер..." [5:29].

З монолога ми дізнаємося, що Віктор досить набожний, за всі свої вчинки, а особливо "грішні" герой просить прощення у Всевишнього, цим сам себе заспокоює: "Ну, що ж! Бог простить" [5:29]. Як бачимо, і віра в Бога не зупиняє Хобровського перед спокусою, юнак вважає, що за все можна простити, бо навіть Бог і той прощає. Як з'ясувалося, хвороба в Кусі була "смертельна", вона завагітніла. Ця звістка приголомшила Віктора. В. Підмогильний зміг передати цей психологічний стан, вдаючись до художньої деталі: "Він одразу добре не зрозумів значення її слів, але вони здались йому важкими. На нього ніби упав з неба камінь і придушив" [5:30].

Хобровський у розпачі, він не може повірити, що все так серйозно: "Я учень сьомого класу, батько? Та ні, цього не може бути". [5:30]. Єдиний вихід із цієї ситуації для Віктора — смерть. Герой потрапляє в екстремальну ситуацію, він самотній у своїх стражданнях, вихід один — піти із життя.

В. Підмогильний за допомогою невластиве прямої мови, внутрішнього і зовнішнього монологу передає тяжкий психологічний стан дівчини. Запропоноване вирішення проблеми не влаштує Кусю. Дівчина протестує: "Нізащо, нізащо! Я жити хочу, я молода..." [5:29].

Читачеві стає зрозумілим, що полум'я кохання двох молодих сердець згасає. Ми відчуваємо, що герой злякався, усю провину намагається перекласти на плечі дівчини: "Це вона, вона всьому винна" [5:29]. Значить, хай самотійно розв'язує проблему.

Герой не заперечує намірам Кусі позбавитися дитини. Віктор навіть радий, що Куся хоче зробити аборт, а для себе він вирішує, що буде молитися, щоб вдало пройшла операція.

Крім того, Віктор погодився поїхати з товаришем (Юрієм) на село, щоб розв'язатись. В. Підмогильний розкриває психологічний портрет Юрія за допомогою невластиве прямої мови й діалогу. Ми дізнаємося, що він нещодавно повернувся із села, гостював у родичів. Приїхав поранений у руку, місцеві хлопці помстилися за дівчину. Але це не скільки не засмучує Юрія, а навпаки, підбадьорює, і він знову збирається поїхати, запрошуючи Віктора. Юнак легко приймає рішення: "Поїду так собі... провітритись... А щоб з дівчатами там що, то ні... До того ж Кусі зараз не до мене... акушерки й таке інше. Так, навіть Куся рада буде, що я поїду". [5:33].

На селі Хобровський не зміг протистояти спокусі, зраджує Кусю. І знову вину за скоєне намагається перекласти на когось. Про все читач дізнається знову ж із внутрішнього монологу: "Але ж хіба, він, Віктор, винний в тому? То ж Юрко, ота нахаба!" [5:33]. І як було у випадку з Кусею, Віктор звертається за прощенням до Бога: "Ходив у церкву й довго молився, щоб Бог простив йому невільну зраду. Себе ж він й надалі вважав чистим і вірним Кусі" [5:33].

В. Підмогильний, не акцентуючи уваги, у підтексті говорить, що між Кусею і Віктором настає розрив. Куся стала не такою, як була. Це ми розуміємо з діалогу між "закоханими", який відбувається після перегляду кінофільма. У Кусі викликає співчуття злодій, якого затримано за вбивство і вона про це говорить Віктору. На що здивований Хобровський відповідає:

“Як же це так? Цебто вродливим можна різати людей? Ну й погляди. Не розумію.

- А я розумію, – суворо відповіла Куся. Вродливий більш ніж хто б інший має право користуватись життям” [5:34].

Віктор як власну образу сприймає слова Кусі, адже він не може вважати себе вродливим.

Хобровський вирішує покинути дівчину, але почуття кохання примушує знову і знову повертатися до Кусі. Внутрішній монолог розкриває душевні страждання героя: “Чи подумав я про те, що без неї жити не здолаю? ... Навколишках мушу я прохати вибачення!” [5:35]. Читач відчуває, що Віктор розкаюється. Та вже пізно.

Куся, відчувши прохолоду в стосунках з Віктором, закохується в іншого. Віктор про це ще не знає, але одного разу на власні очі переконався, що дівчина вже більше не належить йому. В. Підмогильний передає тяжкий психологічний стан героя за допомогою діалогу, невластивої прямої мови, зосереджуючи увагу на художній деталі “Страшне почуття заворушилося в грудях. Серце майже стинилося” [5:38]. Автор показує, що Хобровському важко, як і колись він думає про смерть, як єдине спасіння: “... він конче мусить померти. Він аж застогнав від такої наруги над власним життям...” [5:39]. Внутрішній монолог героя переривається уривчастими думками: “А все-таки треба... поклявся...” [5:41]. Свій намір хоче довести до кінця. Але несподівано з’явився Юрій, який своєю присутністю змінив наміри Хобровського.

За допомогою художньої деталі В. Підмогильний оптимізує песимістичні настрої Віктора: “Юрко з’явився в кімнаті, розжевий від морозу, свіжий”. [5:41]. Герой вирішує, що буде жити всупереч усьому: “Бог добрий, милосердний. Він простить, простить... Я молитись буду кожного ранку й вечора, й він простить, бо він добрий, несканзанно добрий, буду жити, буду жити, жити...” [5:42]. За цими словами прихований глибокий емоційний підтекст.

Відкрито Валер’ян Підмогильний не говорить, що хлопець поплакатися за свою поведінку, але в підтексті читач розуміє, що за все на світі треба платити. За свої вчинки Віктор поплатився коханням.

Внутрішній світ героїв новели “Добрий Бог” розкривається, в основному, за допомогою внутрішнього монологу. Цим самим автор змушує читача самостійно аналізувати світ своїх персонажів. Монологи, які насичені роздумами, сповідальністю, містять у собі моральні, філософські викривально-оцінні моменти. Зокрема, у новелі “Добрий Бог” монолог Віктора Хобровського – це своєрідний монолог-міркування, де розкривається ество кохання-нареченого, який утік від відповідальності, натомість намагається виправдати свою поведінку, склавши свою вину на іншого.

Таким чином, такі характеротворчі елементи як художня деталь, монолог (“внутрішній” і “зовнішній”), діалог, повтори безпосередньо пов’язані з психологічним аналізом. Новела “Добрий Бог” В. Підмогильного є незаперечним доказом цього.

Література

1. Кодак М. Психологізм соціальної прози. – К., 1968.
2. Кодак М. Психологізм реалістичної прози. – К., 1980.
3. Кузнецов Ю.Б. Психологізм української прози початку ХХ ст. // Українська мова і література в школі. – 1993. – № 2. – с. 35–38.

4. Мельник В. Суворий аналітик доби: В. Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози I половини ХХ ст. – К., 1994, 318 с. 5. Підмогильний В.П. Оповідання. Повість. Романи. – К.: Наук.думка, 1991. – с.28-42. 6. Фащенко В.В. У глибині людського буття: Етюди про психологізм літератури. – К., 1981. 7. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ ст // ЛНВ – 1901. – т.ХV. – К. 7–9. 8. Шевчук В. Полів'яна зоря В. Підмогильного // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 2. – с. 70–78.

А.В. Кеба

Идеи А.А. Потебни в эстетике

и художественном творчестве Андрея Платонова

Синтетичность и фундаментальность идей А.А. Потебни позволяет рассматривать в их контексте практически любое явление художественной словесности. Творчество Андрея Платонова в этом плане особенно интересно и показательно. Дело в том, что, на наш взгляд, именно у Платонова, как мало у кого из современных ему писателей, основные положения учения Потебни – о внутренней форме слова, о речепорождении как творческом познании мира, о сущности мифологического мышления – обнаруживают исключительно убедительную наглядность. В самой основе своей стиль Платонова ориентирован на обнажение внутренней формы слова и художественное воплощение мыслительных и речевых процессов, характерных преимущественно для мифологического типа восприятия мира. Аргументация этих положений и посвящена данная статья.

К сожалению, нам неизвестно, был ли знаком Платонов с трудами Потебни. Об этом нет упоминаний ни собственно в платоновских публикациях, ни у таких известных комментаторов его архивов, как Н. Корниенко, Т. Лангерак, О. Ласунский. Правда, именно О. Ласунский ввел в научный оборот до недавнего времени неизвестные обстоятельства учебы Платонова на историко-филологическом факультете Воронежского университета в 1918–1919 гг. [3:63–65]. Трудно представить, что Платонов не познакомился там с идеями едва ли не самого популярного в то время ученого-филолога. Отзвуки этого вполне возможного знакомства опутимы в дневниковых записях и публицистике начинающего писателя. Так, в статье “Пролетарская поэзия” (1922) Платонов, выходя далеко за пределы заявленной в заглавии темы, пишет: “Слово надо считать трехгранным символом действительности. У него есть три элемента: идея, образ, звук. <...> слово в крайнем своем выражении, при бесконечной энергии не имеет элементов – оно однородно. Анализ трех элементов показывает их родство. А ведь идея есть только глубочайший и последний поданный образ вещи, а образ поверхности – идея. Звук же есть тот же образ, приспособленный для специального ощущения организма – слуха” [6:47]. Кажется, здесь почти прямой сколок с представлений Потебни о внутренней форме слова. Заметно разве что некоторое утрирование единства элементов слова. Вспомним, что Потебня, говоря о “синтезе трех моментов” слова [8:35], настойчиво указывал и на необходимость их различения: “При некотором внимании нет возможности

смешать содержание с внутреннею формою. <...> Внешняя форма нераздельна с внутреннею, меняется вместе с нею, без нее перестает быть сама собою, но тем не менее совершенно от нее отлична..." [8:22–23].

Платонов, не будучи теоретиком искусства, тем не менее и в своих высказываниях об искусстве, и в художественной практике предстает автором самобытной эстетической системы [2:4]. В основании этой системы – убеждение писателя в том, что "искусство есть творчество совершеннейшей организации из хаоса" [6:46], что в искусстве "мы роднимся со всем, что казалось нам хаосом" [6:8]. Эта мысль о творчестве-труде, творчестве-превращении хаоса близка тому, как Потебня определял основную функцию речи: при помощи слова человек "и творит новый мир из хаоса впечатлений и увеличивает свои силы для расширения пределов этого мира" [8,135]. В произведениях Платонова можно найти массу примеров того, как его герои словом пытаются преодолеть "хаос впечатлений". Так, для Александра Дванова, главного героя "Чевенгура", лишь слова *обращают текущее чувство в мысль* [7:102]. О другом персонаже этого произведения, Чепурном, говорится, что он *бормотал себе свои мысли, не умея соображать молча. Он не мог думать втемную, и, по предположению повествователя, даже книжки читал вслух, чтобы загадочные мертвые знаки превращать в звуковые вещи* [7:185]. Наконец, наиболее определенно фундаментальную значимость слова для человека формулирует в этом романе еще один герой, Яков Титыч: *Пока слово не скажешь, то умным не станешь, оттого что в молчании ума нету...* [7:298].

Как известно, в основу учения Потебни была положена идея В. Гумбольдта о языке как деятельности. Потебня подчеркивает, что слово "невозможно бы понять как выражение готовой мысли" [8:138]; слово, как и произведение искусства, есть "нечто постоянно создающееся" [8:30]. Известную параллель этим мыслям можно увидеть в самом характере речепорождения у Платонова. Когда мы читаем: *революция – насильная штука* [7:163]; *измождение ума* [7:236]; *самодельные люди неизвестного назначения* [7:284]; *особые правомочия* [7:289]; *кровная сила человека* [7:55]; *думал задушевным голосом* [7:65], то совершенно отчетливо ощущаем, что здесь на поверхность текста выведена именно внутренняя форма слова. Она и есть, по Потебне, "ближайшее этимологическое значение слова" [8:22], "или представление" [8:29], апперцепция, которая "сгущает чувственный образ, заменяя все его стихии одним представлением, расширяя сознание, сообщая возможность движения большим мысленным массам" [8:51]. Тяготение к своеобразной этимологизации слова у Платонова прослеживается и в речи персонажей, и в авторской речи как одна из главных тенденций стилиобразования. Это можно объяснить тем, что за счет этимологизации писатель достигает максимального приближения к адекватности как мысли и речи, так и объекта и его представления. Платоновские герои каждый раз в процессе порождения речи словно бы творят ее заново, не ведая правил и норм языка, но возвращая ему некую изначальную сущность.

Стремление актуализировать, обнажить внутреннюю форму слова у Платонова не является чем-то искусственным, нарочитым. Для его героев в принципе характерно конкретно-чувственное, перцептивное восприятие мира, и оно требует неразрывности чувства и мысли в движении к его познанию/

освоению (выражения типа *чувство сознания, чувство истины, очищающий ум* постоянны у Платонова). Персонажи писателя, а вместе с ними и сам автор, где только возможно, стараются, чтобы в языке содержалось видимое и чувствуемое, а абстрактным понятиям или ментальным явлениям были присущи физические характеристики. (Ср.: *нацелился... думающим глазом* [7:173]; *увидел в своем сердце усталость* [7:211]; *слушал внимательным умом* [7:243]; *междоусобное место, освещенное солнцем, вещью дружбы* [7:245]; *со своим слушающим чувством...* [7:248], *зорко вспоминала всю жизнь* [7:299] и т.п.)

Платоновская речь, которую нередко определяют выражениями вроде "немотствующий язык" (Андрей Битов), кажется доведенным до известного предела воплощением "мук слова", по определению А. Горнфельда, одного из учеников Потебни. Героями писателя владеют *невывказанные чувства* [7:200]; *беспамятные сновидения* [7:274]; *вязкая тягость воспоминаний* [7:384]; они живут *безотчетной надеждой* [7:172]; а думают и говорят, *пробираясь сквозь собственную память* [7:264]. Но вместе с тем их затрудненная, косноязычная речь прокладывает прямой путь к сокровенной истине мира, хоть ее и нельзя выразить в слове, ибо, как говорит один из героев писателя, *никто не в силах сформулировать твердый и вечный смысл жизни* [7:247].

Учение Потебни включает в себя очень важную идею, что мысль проявляется и реализуется не только в слове ("вне слова и до слова существует мысль; слово только обозначает известное течение в развитии мысли", — пишет он [8:113]). Здесь, очевидно, предугаданы открытия современной психолингвистики, установившей (Л. Выготский, Н. Жинкин, А. Лурия), что мышление осуществляется не вербальным путем, а в форме универсального предметного кода, или "чистыми значениями", по выражению Л.С. Выготского [1:353]. При этом внутренняя речь, как утверждает психолог, "даже если мы могли бы записать ее на фонографе, оказалась бы сокращенной, отрывочной, бессвязной, неузнаваемой и непонятной по сравнению с внешней речью" [1:332]. В связи с этим интересно отметить, что Платонов редко обращается к изображению собственно мыслительных процессов (внутренний монолог в духе Льва Толстого ему не свойствен). Он воспроизводит в своей прозе не мыслительные процессы, а процессы речепорождения (точнее, эти процессы на их завершающей стадии), и его стиль как раз содержит на поверхности текста всевозможные варианты нередко аномального по своей семантической и синтаксической валентности, но глубоко точного и многостороннего "смыслового выражения". Платоновские герои мыслят не столько словами, сколько некими целостными объектами. Причем, в соответствии с конкретно-чувственным характером восприятия жизни в их сознании эти объекты сплошь и рядом приобретают особую наглядность и выразительность. (Ср.: *Под думой он* (Александр Дванов. — А.К.) *полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения любимых предметов* [7:501]; Захар Павлович *думал без ясной мысли, без сложности слов, одним нагревом своих впечатлительных чувств* [7:227]).

В художественном мире Платонова заметное место занимает мифологическое начало. Не имея возможности в рамках настоящей статьи рассмат-

ривать его специфику [5, 9], обратим внимание лишь на то, как соотносятся с теорией Потебни такие речевые аспекты мифологического типа восприятия мира у Платонова, как деметафоризация и аномальность высказывания. Потебня говорит о том, что в мифическом способе мышления "образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого" [8:287]. Понятно, что при этом такая особенность речи, как метафоричность, еще отсутствует. Платонова, как отмечает С. Бочаров, "одинаково характеризует как потребность в метафорическом выражении, так и его опрошенный, "буквальный" характер, деметафоризация" [7:460]. (Показательно, что, комментируя эту сторону платоновской поэтики, С. Бочаров ссылается на анализ метафоры Потебней). Стиль Платонова сплошь и рядом не дает возможности определить меру прямого и переносного значения в том или ином высказывании. Ср.: *Солнце ушло и отпустило из воздуха влагу для трав. Природа стала синей и покойной, очистившись от солнечной шумной работы для общего товарищества утомившейся жизни. Сломленный ногою Чепурного стебель положил свою умирающую голову на листовное плечо живого соседа; Чепурный отставил ногу и принахался — из глуши степных далеких мест нахло грустью расстояния и тоской отсутствия человека* [7:407].

Уделяя много внимания соотношению мысли и языка в мифологии, Потебня опровергает мнение М.Мюллера о том, что "мифология есть болезнь языка", т.е. его "ненормальное" состояние [8:295, 303]. На наш взгляд, здесь уместна еще одна параллель с платоновским языком, который в силу своего мифологизма пренебрегает нормативным словоупотреблением и создает мнимое впечатление неправильности, "болезненности", являя на самом деле редчайший образец художественного слова, максимально насыщенного смыслом и экспрессией.

Литература

1. *Выготский Л.С.* Мышление и речь // Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т.2. Проблемы общей психологии. — М., 1982. — С. 5–361.
2. *Коваленко В.А.* Творчество Платонова и эстетические категории // Третьи Платоновские чтения. — Воронеж, 1999. — С. 28–29.
3. *Ласунский О.Г.* Житель родного города. — Воронеж, 1999. — 284 с.
4. *Малыгина Н.М.* Эстетика А.Платонова. — Иркутск, 1985. — 143 с.
5. *Муценко Е.Г.* О мифотворчестве А. Платонова // Воронежский край и зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и др. в культуре XX в. — Воронеж, 1992. — С. 6–9.
6. *Платонов А.П.* Возвращение. — М., 1989. — 204 с.
7. *Платонов А.П.* Чевенгур. — М., 1991. — 654 с.
8. *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. — М., 1990. — 344 с.
9. *Радбиль Т.Б.* Мифология языка Андрея Платонова. — Нижний Новгород, 1998. — 114 с.

Психологізм новели "Чистка" Б. Антоненка-Давидовича

Для розуміння специфіки вираження психологізму в українській новелі як динамічному жанрі літератури, що зазнає еволюційних змін і значних трансформацій, важливе значення має вивчення художніх пошуків новелістів ХХ ст., зокрема Б. Антоненка-Давидовича, у творах якого в першу чергу вирізняється "глибоке проникнення в потаємні куточки психіки персонажів, переконлива мотивація їхніх дій і вчинків, пильна увага до тонких порухів і нюансів у змінах людського настрою" [2:331].

На психологізм як стильову доміную творчості Б. Антоненка-Давидовича звертали увагу такі критики, як О. Білецький, Ю. Бойко, Г. Костюк, З. Голубєва, Л. Бойко та інші.

"Сибірським новелам", як і всім творам письменника, притаманна "вражаюча точність, правдивість факту" [5:442]. Твори, які входять до цієї збірки, відображають "невигадану психологію героя" [3:173], суттєво різняться з точки зору наявності психологічного струменя.

Важливою в плані розкриття психології героя є новела "Чистка". У творі йдеться про жахливі події 30-х рр. ХХ ст. – масові арешти людей, яких безпідставно обвинувачували у контрреволюції і називали "ворогами народу". На багатьох підприємствах влаштовувалися так звані "чистки" для вишукування "недобитків розтрошених класів".

Під таку "каральну десницю" державної машини потрапив головний герой твору – бухгалтер Семенець Микола Степанович. Він наважився захистити своїх колег – директора київської філії видавництва "Книгоспілки" Качаровського та головного редактора Титаренка, яких було заарештовано. Наміром Семенця було виступити і проти несправедливих обвинувачень голови комісії щодо всієї установи, в тому числі і його самого, який вже стільки років тут чесно, сумлінно, старанно працював. Головний герой зважився на рішучий вчинок "в такий невідповідний час і в зовсім неспідходжому для щирих розмов місці... не засвоївши досі, що далеко не все, що думаєш, можна одверто прилюдно казати" [1:183].

Письменник майстерно продемонстрував, як під впливом зовнішніх обставин людина поступово втрачає і контроль над собою, і свою внутрішню врівноваженість, зазнає сильного нервового стресу.

Спочатку Микола Степанович зображується як розважлива поміркована людина: він "лагідно жив і працював з людьми, і йому можна було не боятися, що хтось наклепав на нього якусь вигадку під час чистки... До того ж Микола Степанович відповідав тільки за фінансові справи й на зміст видаваного не мав ніякого впливу..." [1:181]. Він відчував упевненість в собі, своїй правоті, своїх вчинках. Утім, була в нього одна прикметна риса характеру – чесність, яка в умовах тоталітарного суспільства легко обернулася проти самого героя.

Захищаючи Качаровського і Титаренка, Микола Степанович вдається до вагомих логічних аргументів: наголошує на тому, що вони, видаючи

брошури “ворога”, лише виконували розпорядження ЦК і в архіві зберігається відповідна документація, і “як можна обвинувачувати київську філію в тому, що нею керували Качаровський, Титаренко, коли керівників призначають згори, а не обирають знизу” [1:185]. Але це призводить до того, що самого Семенця починають звинувачувати у фінансуванні контрреволюційних видань. Чим далі розгортається дія, тим більше руйнується бездоганна логіка героя, зростає його нервові напруження, втрачається психологічна рівновага. Герой навіть починає вагатися щодо необхідності захищати правду. У його душі відбувається боротьба, боротьба між двома антагоністами-голосами, “з яких один радить підкоритись, сказати, що за цей тиждень Микола Степанович, мовляв, усвідомив свою помилку, дійшовши висновку, що Титаренко й Качаровський справді робили недобре діло, відхилившись від настанов партії й уряду, тоді як другий голос обурюється: це неправда, це підло, ганебно!.. Ох, яка то була мука слухати ті протилежні голоси, не знаючи, на яку ступити!” [1:198].

Жорстока репресивна машина, якій не можна протиставити силу розуму, доводить Семенця до стану нервового зриву. У стані повного відчаю, стомлений безпросвітним злидінням життям, тяжкими родинними турботами, герой все-таки не зневірився у своїх життєвих принципах, “головне, що він до кінця лишився чесним, не зганьбив себе, бодай перед самим собою, нужденною брехнею” [1:199].

Характерною ознакою організації змісту новели є динамічне співвідношення об’єктивного, констатуючого слова оповідача і породженого внутрішніми переживаннями суб’єктивного слова героя, переданого до допомогою невластиве прямої мови. Остання є визначальним мовленнєво-композиційним елементом новели. Художня естетична значущість невластиве прямої мови полягає в актуалізації подійного плану, в якому герой займає головне місце; з другого боку, невластива пряма мова є характерною формою вираження внутрішнього світу героя, зазнаючи виразної психологізації. Це виражається, зокрема у деталях, які для себе відзначає герой, у характері їх емоційного коментування і раціональній оцінці. Так, Семенець через свої спогади змальовує картину першого дня “чистки”, майстерно підкреслюючи психологічну атмосферу, яка панувала на зборах, і характеризуючи через зовнішні ознаки внутрішній стан головуючого, свій особистий та інших присутніх на зборах. Психологізм розкривається у проєкції зовнішніх обставин життя героя на його внутрішній світ. Для вираження переживань персонажа автор вдається до зображення міміки, жестів, елементів портретного опису, а також до акцентування уваги читача на окремих подіях, вчинках. Наприклад, автор підкреслює елементи зовнішності героя, через які подається психічний стан: “За цей тиждень напруженого нервового чекання він зовсім звівся: ходив неголений, змарнілий, роздратований” [1:194]. Або такий вчинок: “Ще йдучи з роботи, Микола Степанович зайшов до аптеки й, незважаючи на свою опадність навіть у копійчаних витратах, купив пляшечку валер’янки й мало не всю її випив, готуючись до свого судного дня” [1:198], – це також важлива деталь у розкритті психічного стану героя.

Прикметним засобом розкриття психології героя є діалог, його синтаксична будова (перерване мовлення, повторення фрази, еліптичні речення, оклична інтонація): “– Та хто ж ви такий, що ставите під сумнів роботу

наших славних чекістів?.. – грізно підвівся з місця голова комісії. – Я? – здивовано повернувся до нього Микола Степанович, наче ніколи не сподівався, що його можуть спитати про таке. – Я? – знизав він плечима, і раптом дивна посмішка викривила його уста. – Я – контрреволюціонер, – незворушно сказав він на подив чистильній комісії й усім, що були в залі” [1:197].

На відміну від невласне прямої мови, пряма мова, зокрема монолог, максимально суб’єктивізує оповідь. Деталі оповіді, окремі, здавалось, незначні події із життя героя, його побічні репліки – все це концентрується у заключному монолозі героя, який розкриває найпогасмніші душевні переживання: “Воля... – іронічно повторив Микола Степанович і важко зітхнув. – А що то була за воля? Ми ледве-ледве зводили кінці з кінцями... Я не маю змоги купувати книжки, передплачувати журнали... Колись я шкодував, що немає дітей, а тепер думаю, як добре, що їх нема. Ну що б я робив з ними, чим би їх годував, коли життя дорожчає, а зарплата та сама?.. Я працюю як віл, а не можу дозволити собі з’їсти те, чого мені хочеться... А дружина? Її треба одвезти в Крим, у туберкульозний санаторій, а я не можу це зробити й почуваю себе винним перед нею, що в мене така зарплата... Так що ж я втрачаю... Навпаки, я принаймні звільнюсь відповідальності за свою родину, бо вже я не розпоряджаюсь сам собою...” [1:202]. Різновекторний зв’язок цього монологу з іншими структурними елементами твору приводить до розуміння глибини всього психологічного змісту новели і зумовлює нову, уточнену інтерпретацію постаті головного героя, його внутрішнього світу, переживань, думок, почуттів.

Завдяки майстерному використанню художніх засобів психологізму, умінню співвідносити їх з особливостями жанру Б. Антоненко-Давидович розкриває психологію людини 30-х рр. ХХ ст. Аналізований твір, будучи складником жанрового простору новели, відзначається особливою сюжетно-композиційною будовою, структурні елементи якої зумовлюються прагненням письменника за допомогою мистецьки освоєних художніх засобів розкрити внутрішній світ героя.

Література

1. Антоненко-Давидович Б.Д. Чистка // Твори: У 2-х т. – К., 1991. – Т.2. – С. 181–203.
2. Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х т. – К., 1998. – Т. 1.
3. Кимак Л. Антигерой “Сибірських новел” Б.Д. Антоненка-Давидовича // Березіль. – 1994. – № 9-10. – С. 169–175.
4. Свєрстюк Є. На святі надій: Вибране. – К., 1999.

Н.І. Гноєва

Символіка роману “Жовтий князь” В. Барки

У творах багатьох письменників української еміграції розвинчується міф про щасливу радянську дійсність. Таким же викривальним пафосом проіннятий і роман “Жовтий князь” (1963) В. Барки. Митець показав трагічні події голодомору 1932–1933 років на Україні, які болісно пережив український народ, історію вимирання селянської родини Мирона Катранника, знищення українського селянства.

Основа сюжету твору складається з подробиць, які автор збирав протягом 25 років – від часу лихоліття до початку написання тексту – 1958 року. У зміс-

ті роману В. Барка виділяє три плани: реалістичне зображення нещастя в селянській сім'ї, психологічні нариси та метафізичний вимір, власне, духовний [1:39]. Ми розглянемо умовно-символічний план зображення, який тісно пов'язаний з двома іншими.

За В. Топоровим, міфологічне, символічне, архетипне виступають вищим класом універсальних модусів буття в знаці. Художні тексти відзначаються подвійним відношенням до цих модусів: вони можуть виступати в "пасивній" функції джерел і в "активній" функції, "<...> тоді вони самі формують і "розігрують" міфологічне й символічне й відкривають архетипному шлях із темних глибин підсвідомості до світла свідомості" [7:4]. Саме таке подвійне відношення до універсальних модусів буття характерне і для роману "Жовтий князь" В. Барки.

У творі активно використовуються біблійні символи та мотиви. К.Г. Юнг відзначав, що "культурні символи – важливі складники нашої ментальної структури, і вони ж – життєві сили в побудові людського образу <...>" [9:85]. Вони використовуються для вираження "вічних істин". У розкритті художньої концепції твору, протиріччя добра і зла, духовного і бездуховного важливу роль відіграють образи Бога і Диявола, Христа й Антихриста, Авеля та Каїна.

Голодомор на Україні був здійснений у рік розп'яття Ісуса Христа – тридцять третій. В Барка порівнює шлях випробувань свого народу із сходженням Спасителя на Голгофу. Через страждання і смерть народ проніс відданість своїй вірі. Христос у творі виступає як символ «любові божественної». У годину тяжких випробувань, дії сатанинських сил священик закликає селян жити у відповідності з заповіддю Христа, пам'ятати про любов Бога до людей, зберегти духовні цінності. У складні періоди свого життя, не маючи сподівань на допомогу, герої твору звертають свої помисли до Бога як останньої надії, до неба, яке «вічно біліє від присутності Отця людей і ангелів» [2:161]. І саме цієї надії не можуть відібрати ніякі сили. Люди вірають, що Бог дужчий за будь-які злодіяння.

Розкриваючи жакливі картинки голоду на Україні, автор підкреслює, що «все разом мало вигляд якоїсь зловісної сатанічності, досі не відомої, але тепер прозначеної, ніби в діях вихідця звідкись: Жовтого князя, мов поворотного, з проїнятою позолотою гоголівського Вія, серед подій інфернального характеру» [1:38]. Ворожий селянам радянський лад відображується як втілення диявольської сили, у представниках радянських органів підкреслюється демонічне начало. Письменник створив символічний образ жовтого князя, звіра, «службового» сатани, який «виліз з багна в образі компартії, – зразу кинувся на сім'ї людські: розриває їх, бо сказано – звір. І він не останній; будуть зліші. Потім всіх придавить один. <...> Всіх супротивних йому, але вірних Христу, викликатимуть і вигризатимуть з ниви життя, вбиватимуть, – як чужих птахів – огнем, залізом, голодом <...>» [2:110].

Неймовірно тяжке становище селян, обумовлене голодом, викликає в них передчуття апокаліпсиса: «<...> птиця падає мертва» [2:67], «<...> місяць кров'ю наведений» [2:76], «<...> антихристи спішать зло довершити» [2:67]; панування жовтого князя як знамення близького кінця віків. В уяві селянина Мирона Катранника з'являється привиддя ящура, що хапає людей і тварин. Ця примара асоціюється зі злочинними діями представників радян-

ської влади. Авторитарна влада характеризується в творі як влада, «заведена чортякою» [2:203]. Тоталітарну систему селяни порівнюють з пеклом, яке запровадив «вусатий бузувір» [2:138]. Навіть у сприйнятті жорстокого виконавця партійних інструкцій Отроходіна Сталін постає як втілення нечистої сили. Є в структурі роману «Жовтий князь» вражаюча за своїм трагізмом, сповнена викривального пафосу алегорична сцена, коли виснажених селян виконавці радянської влади скидають у вогненну прірву: «багато селян згорало в велетенській печі-прірві, над якою стовпи диму вставали, мов над фабриками. Потяг підвозив туди нові натовпи; скидані вартою, падали вони і калічилися раніше, ніж стати здобиччю огню від шпал і обаполів, облитих смолою. Привезені на платформах дерева вергано в прірву, наперемін з людьми» [2:218]. Р. Мовчан точно відзначила одну з особливостей індивідуального стилю митця: «умовно-символічний план зображення в творі часто існує на рівні підтексту, тому, не порушуючи основного реалістичного опису, підсилює його викривальність, універсальність змісту» [3:15]. Наведена вище сцена асоціюється з пеклом і, як вказує дослідниця, метафорично розкриває сутність радянського тоталітарного режиму, який планомірно знищував трудове селянство, зіштовхнув його в прірву, ця сцена свідчить про нівеляцію особистості, про абсурдність її життя, про бездуховність суспільства.

Алегоричного змісту зображуваному надають і біблійні образи Авеля та Каїна. Алюзія з Біблією виникає при аналізі роздумів Мирона Катранника під час голодомору щодо місячного знака, містичного видіння братовбивства. Болісно сприймаючи наругу хлібозаготівельників, він сучасне беззаконня розцінює як новітнє каїнство, проти якого застерігає легенда про Авеля та Каїна. Всі представники органів влади зображуються В. Баркою як демонічні сили. У них, як згадує автор, нічого «<...> не залишалося від образу людського – виявилась личина якогось демонізованого відпаденництва» [1:37]. Про партійну верхівку говориться як про злочинців, які «<...> гріють казан сатанайла» [2:172], про виконавців хлібозаготовель – як про «забісованих». Трансформація біблійних джерел сприяє автору розкрити складні події дійсності ХХ століття, антитезу добра і зла.

Важливу роль у пізнанні концепції створеної письменником художньої моделі відіграють космологічні символи, архетипні символи протилежностей – світла і тіні, символічна кольористика. В осмисленні їх специфіки вагоме значення має теорія символів О. Потебні, зокрема його дослідження фольклорної символіки [4,5]. Вчений теоретично обґрунтував положення про багатозначність символів, виділив три головних відношення символу до визначеного, розкрив символіку світил і кольорів. У романі «Жовтий князь» автор звертається до різних кольорів: білого, срібного, синього, блакитного, зеленого, червоного, рожевого, жовтого, рудого, чорного, сірого. Превалюють жовта та чорна барви. Кольорові визначення в митця і конкретні, і символічні.

Семантика жовтого кольору в творі контрастна, на що звернула увагу Р. Мовчан [3:17]. Вона спрямована на відтворення антиномії життя–смерть. Жовтий колір містить енергію негативного змісту, проінятий духом голоду, небезпеки, смерті. У міфологічних текстах жовтий колір вживається для характеристики потойбічного світу, що досліджено в працях В. Прошпа

[6:281–297], Б. Успенського [8:56–64]. Жовта барва як одна із прикмет жовтого князя відбивається у всьому: у портретних деталях працівників органів радянської влади, в описах державних установ, в пейзажних картинах, у змальюванні мучених голодом і мертвих людей: «*очі киплять бляклою жовчю: вилинали від безсоння, проведеного в допиті і мученні в'язнів*» [2:170], «*ксерієник, який досі поскіпано жовтіє, з міною суворо-офіційного державця <...>*» [2:45], «*недалеко від сірчано-жовтих дверей райвиконкомівського будинку, в западині мертва людина лежить <...>*» [2:213], «*мені видалося: звідти зирнула мара в жовтих шибках*» [2:173], «*на вибалках руділи сухі бур'яниці*» [2:275], «*обличчя – жовті і сірі <...>*» [2:251], «*Микола зразу ж ліг: жовтий з обличчя і аж темнавий, як бабуся була перед смертю*» [виділено нами – Н.Г.] [2:122]. Отроходін втратив власне ім'я і називається автором «*рудун*», «*рудець*», «*жовтовид*».

Але жовтий колір може бути і життєдайним – це колір колосся, сонця. У стилі В. Барки образ сонця, як помітила Р. Мовчан [3:17], має і конкретне, і символічне значення. Воно є символом життя, добра. «Поки воно живе, до тих пір живе все на світі...» [4:405]. Сонце вічне, і людям здається, що в цій екстремальній ситуації тільки воно відчуває їх біль. У його яскравому освітленні постає в творі скарбне місце, де захована церковна чаша як найбільша селянська святиня, як символ духовності, «світла небесного» [2:187]. В уяві наймолодшого з родини Катранників Андрійка, який єдиний вижив з усієї сім'ї, сонячний стовп набуває обрисів чаші, яка сходить на небі, щоб «*<...> навіки принести порятунку*» [2:298]. Цей жовтий колір викликає зворушливий настрій, пробуджує надію, віру в відродження життя, духовності.

Поряд з жовтим кольором важливі смислові функції мають чорний і білий. Чорна барва в романі створює негативну атмосферу. В. Барка постійно підкреслює антитезу світла і тіні, білого і чорного у відповідності з розвитком протиріччя добра і зла. Чорний колір, за О. Потебнею, має значення «*<...> ненависті, смутку, смерті, протилежні переносним значенням світла*» [5:314], а білий – символ любові і краси [5:310]. Зміна світла на тінь обумовлюється проведенням жорстоких хлібозаготівель, голодом. Природний плин людського буття змінюється. Все попереднє життя селян, сповнене любові до рідних, землі, віри в добро, асоціюється зі світлом. Нинішнє сприймається ними як «*море смерті і темряви*» [2:25], як чорна і дика пустеля, як пекло, де володарюють люті духи і змії, як страшний світ, ворожий людині. «*Світлота розвалена; взявся чорністю обишр і збір подій в ньому; наснився ворожістю проти душі*» [виділено нами – Н.Г.] [2:98]. Ці зміни світла на тінь письменник передає через жахливі картини голодомору, через розкриття складних внутрішніх почувань персонажів, через відображення контрастних пейзажів. Чорна барва проступає всюди: «*вечір чорний*» [2:125], «*чорно, чорно, як після переходу пекла*» [2:278], «*<...> тоді зродилося передчуття – ніби повія з чорного поля прийшов до серця <...>*» [2:143], «*чорна змова*» [2:135], «*батько змарнів, аж чорний <...>*» [2:139], «*лобики важко нависають над погаслими очима і стемнілими лицами*» [виділено нами – Н.Г.] [2:279]. Трагічні зміни в людських долях, в житті села Кленоточі підкреслює контрастний опис природи, в якому багата гама кольорів змінюється єдиним – чорним, «*колись ясні верби зеленіли на північному березі ставка, <...> шуміли лани пшениці, ніби*

вклонялися до відблиску сонця в ставковому дзеркалі. Сади, мов зелені хмари, облягали його вінками, все розширюючися на горбах і невисоких кручах. З-між дерев виглядали хатки, як білі горлиці <...>, раділи до блакиті вікнами, ніби очима.

А тепер – ні деревця ніде, ні тину, самі бур'яни. Хати розвалені: темніють рештками коминів і стін.

Демонський смерч пройшов і вмість змінив оселю; з живої зробив мертеву. Через те чорний прапор – матерчаний чотирикутник, як некеільний знак, – сповіщає високо на жердці, що вся оселя стала домовиною» [виділено нами – Н.І.] [2:210]. Контраст між білим і чорним, життям і смертю яскраво виявляє і така деталь: маленька біла ромашка як втілення чистоти й ніжності в руках померлої від голоду доньки Катранників Оленки, яка порівнюється в творі з зорею.

За своєю семантикою та функціями до чорного кольору в романі «Жовтий князь» близький червоний. З ним асоціюються тривога, погроза, хижість, смерть: «червона смерть» [2:110], «червоні жандарі» [2:107], «червона партія» [2:163], «вечір згасав з тривожною червоністю по обрїю <...>» [виділено нами – Н.І.] [2:120]. Червоність, як і чорнота, контрастує з білою фарбою.

Використання різноманітних символів у романі «Жовтий князь» В. Барки сприяє розкриттю трагічних колізій ХХ століття, утвердженню незнищенності духу нації, одвічних людських цінностей, надає зображеному притчевого характеру.

Література

1. Барка В. Від автора // Барка В. Поезія. Жовтий князь: Повість. К., 1999.
2. Барка В. Жовтий князь // Барка В. Поезія. Жовтий князь: Повість. К., 1999.
3. Моечан Р. «Жовтий князь» Василя Барки // Слово і час. 1998. № 12.
4. Потебня А.А. О мифическом значении некоторых обрядов и поверий // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989.
5. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989.
6. Протт В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
7. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
8. Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.
9. Юнг К.Г. Подход к бессознательному // Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.

А.П. Алексеева

«Горизонты будущего и грани прошлого»: проблематика романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в аспекте творческого наследия Д.Н. Овсяннико-Куликовского

Д.Н. Овсяннико-Куликовский выделял два метода в искусстве: наблюдательный и экспериментальный. При известном взаимопроникновении этих методов последний предполагает большую долю субъективности при изображении реальной действительности, когда художник «отбирает и так рас-

полагает явления жизни, чтобы нарисованная картина в произведении лучше отражала его субъективную оценку этих явлений. Он как бы производит некий эксперимент над явлениями жизни и пользуется результатом для подтверждения определенной тенденции» [8:50].

По мнению Д.Н. Овсяннико-Куликовского, экспериментальный метод в творчестве древнее наблюдательного и глубже него коренится в психологии человеческого мышления. Подтверждением тому исследователь считает следующие факты: исконную популярность басни и других форм сатиры, подчиненность искусства целям и запросам других сфер жизни (в древности и средние века — религии и государству, позднее — политике и идеям, выработанным наукой и философией), а также наличие таких форм искусства, как тенденциозное и дидактическое. Истинными художниками-экспериментаторами Д.Н. Овсяннико-Куликовский считал Гоголя, Достоевского, Глеба Успенского и Чехова [7:99].

Творчество М.А. Булгакова (если не всё, то, по крайней мере, значительную его часть), на наш взгляд, можно также рассматривать как экспериментальное: с одной стороны, оно подчеркнуто субъективно, окрашено личным отношением к изображаемому, с другой стороны, — изначально подчинено не только вольному полету фантазии, но и некоторой заданной изначально идее. Особенно это касается романа «Мастер и Маргарита». Оригинальность «эксперимента» состояла в том, что в обществе, где литература ориентировалась на метод социалистического реализма, было создано произведение, соотношенное с традициями христианской духовности на основе евангельского сюжета. Характер авторского понимания этой духовности является предметом оживленной полемики в литературоведении.

Особый интерес вызывает образ Воланда. В.М. Акимов обратил внимание на то, что школьники на олимпиадах по литературе в сочинениях по роману М.А. Булгакова, главным образом, пишут именно о нем. Размышляя о причинах этого массового явления, исследователь приходит к такому выводу: «...Воланд — это внутренний голос маленького человека, мечтающего о силе и вседозволенности, растерянного и пытающегося все же найти способ примирения с жизнью и с самим собой, мечущегося между соблазнами и охотно оправдывающего свои слабости» [1:43].

В такой концепции ощущается как бы взгляд свысока на «внутренний голос маленького человека», голос, который идеологически обеспечивается Воландом и его здравомыслием. Основное правило этого здравомыслия «средней линии» В.М. Акимов образно трактует как умение не мешать водку с портвейном. Исследователя огорчает тот факт, что большинству импонирует такой до гениальности простой подход к жизни, тогда как мудрость Иешуа остается непонятой или непрочувствованной. М.М. Дунаев, стремясь дать роману оценку с точки зрения православной церкви, также отмечает тот факт, что Воланд — «самый обаятельный персонаж романа, гораздо более симпатичный, чем малохольный Иешуа» [2:19], но идет дальше Акимова: он прямо обвиняет автора в создании антихристианского романа.

Надо отметить, что этот взгляд знаковый, он исходит из традиций и требований культурного сознания, пронизанного христианским максимализмом, устремленного ввысь, к абсолютному совершенству, практически недостижимому на земле. Одна из особенностей взгляда на роман с этих позиций —

это восприятие романа либо как «сатанинского», либо как глубоко трагического. И. Золотусский, например, прочитывает роман как трагедию Мастера: «Оценки черта щедрее оценки мастера. Черт с любопытством вглядывается в лица людей, мастеру до них нет дела. Вот где утраты последнего романа Булгакова по сравнению с его первым романом. Даже Воланд теряется перед этой трагедией усталости, трагедией желания уйти из мира, покинуть жизнь». [3:164] Заканчивает И. Золотусский свою статью характерным замечанием: «...роман этот – русский. И о русском. И сам Воланд – герой русского романа» [3:165].

Не беря под сомнение это высказывание, позволим себе предложить альтернативу. Хотя М.А. Булгаков считал себя русским писателем, к украинской культуре он тоже имел отношение, мог говорить по-украински, живя в Москве интересовался культурной жизнью в Киеве, был сведущ и в украинской истории. Украинское мироощущение для его творчества не носило программного характера, не было осознаваемо, но очевидно сказывалось.

Н.К. Овсяннико-Куликовский отмечал: «Истинный художник-экспериментатор ... производит свои *опыты* не иначе как на основе близкого и внимательного изучения жизни, которое, конечно, немыслимо без широких и разносторонних *наблюдений*. Иначе говоря, художник-экспериментатор является в то же время и наблюдателем. Но в отличие от художников наблюдателей в тесном смысле он в своем творчестве не дает полного выражения своим наблюдениям, а только пользуется ими как средством или пособием для того, чтобы правильно поставить и повести свои опыты» [7:99–100].

Очевидно, к разряду таких наблюдений, сыгравших свою роль в творчестве М.А. Булгакова, относилась и украинская культура, которую писатель ощущал, с одной стороны, как более языческую по сравнению с русской, с другой – как более феерическую, праздничную. Характерен в этом отношении образ Явдохи в «белой гвардии», примечательны и ремарки М.А. Булгакова к постановке оперы «Руслан и Людмила» от 24 ноября 1936 г.: «Начало оперы мне представляется в таком виде: Киев – восьмидесятые годы десятого века. Пир сказочного размаха идет на холме, на котором стоят колоссальные фигуры золотого с серебряной головой Перуна и других богов (Дажбог, Хорс, Стрибог), и в гриднице... Гридница подчеркнуто сказочно роскошна – утварь, ткани, оружие и греческого, и скандинавского, и восточного происхождения. ... Никаких бород, бритые подбородки, висячие усы, у многих бритые головы с чубами (украинский тип). В особенности это надо подчеркнуть в отношении князя и юного Руслана.» [12:116] «Сказочный» пир в данном случае это, конечно, требование жанра, но характерно авторское представление о сказочной атмосфере, отличительными чертами которой выступают язычество, фееричность и украинский тип.

Поскольку роман «Мастер и Маргарита» не чужд феерической стихии, вполне естественно взглянуть и на образ Воланда с позиций той культуры, которая воспринималась писателем как своего рода вотчина феерии.. Хотя в романе речь об Украине заходит разве что в связи с Максимилианом Андреевичем Поплавским, связи с украинской традицией в нем гораздо глубже, чем кажется на первый взгляд.

Это сказывается и на композиции романа, которая напоминает композицию вертепных драм, рождественского и пасхального бурлеска, распро-

страненного на Украине в XVII – XVIII вв. Произведения этого жанра были построены на сочетании священного сюжета с бытовыми развлекательными сценками, постоянными героями которых выступали козак, черт и целый ряд персонажей, известных простому народу. Роман «Мастер и Маргарита» также представляет собой подачу священного сюжета, или его авторской интерпретации, на фоне сатирического изображения Москвы и встреч москвичей с аналогом черта.

С другой стороны, возможна и параллель с жанром диалога, который также был популярен в украинской литературе того же времени. Диалог касался евангельских событий или религиозной проблематики, при чем каждое высказывание в диалоге преследовало определенную цель: характеризовало церковный праздник, провозглашало определенные нравственные принципы. При этом важна была и точка зрения третьего – слушателя, так как диалог всегда направлен на него. [11:9] С точки зрения этой традиции, можно обратить внимание на то, что роман М.А. Булгакова начинается с диалога Бездомного и Берлиоза о бытии Божьем, продолжается (с вмешательством Воланда) рассказом об Иешуа и фактически длится на протяжении всего романа, переходя уже в диалог с читателем.

Традицию подобного эксперимента Булгаков мог заимствовать из украинской литературы опосредовано, находясь под влиянием киевской культурной среды в детские и юношеские годы (сохранилась, например, детская фотография Михаила Булгакова с вертепными куклами). Возможно, определенную роль сыграло и знакомство с

Н.И. Петровым, автором академических трудов по украинской литературе, который был крестным отцом писателя.

Эксперимент композиционный сопровождается своеобразным взглядом на обсуждаемую проблематику. Жанр вертепной драмы и пасхального бурлеска преследовали цель показать священный сюжет, не утомляя зрителя. Насыщенность этих произведений юмором, сатирой, развлекательными моментами с участием нечистой силы свидетельствовали о своеобразном отношении к жизни, обогащенном юмором и весельем. Г.М. Нога так определяет функцию юмора в этих произведениях: «Позбавлений аспекту непримирного ставлення до предмету, український різдвяний та великодній бурлескний сміх стверджує основне та важливе в явищах – прославляє народження та воскресіння Христа. В той же час гумор очищає засобами сміху полотно святкової події – відокремлює антигероїв від реального світу, позбавляє їх влади. Такий сміх створює певний дух оптимізму, веселість авторів передається їх слухачам, зміцнює життєві сили народу». [6, 181]

В романе «Мастер и Маргарита» юмор выполняет ту же жизнеутверждающую роль, которая во многом перекрывает трагизм самой судьбы главных героев и насыщает роман мощным зарядом оптимизма. Образ Воланда в данном контексте также получает своеобразное прочтение. В. Розов приводит целый перечень произведений малорусского театра XVII–XVIII вв., в которых на основе «Никодимова Евангелия» был создан образ гордого и властного сатаны [10:18–19]. Г.М.Нога также приводит парадоксальный случай, когда в пасхальном бурлеске образ дьявола дан высоким стилем. Исследователь отмечает момент, когда на фоне в целом народной речи произведения, которой говорят Христос, Соломон, слуги сатаны, еко

же написаны и слова автора, — речь Люцифера выделяется своей церковно-славянской лексикой:

«Обитай же, Іудо, брате мій коханий,
Бо еси друг мій, прісно соізбраний...
Тепер же я тобі позволяю зо мною сидіти,
І я же аз пію чашу, той ти будеш пити;
Да тільки об сему не ізволь скорбіти,
Що мні буде в день судний, те й ти будеш терпіти...» [6:62].

Исследователь высказывает предположение, что это обусловлено тем, что автору не под силу было осуществить стилизацию другими средствами. Но если принять во внимание содержание речи означенного персонажа — а это слова приветствия Иуде, когда он попадает в ад, то можно предположить, что смысл такого стилистического приема состоит в торжественности момента. Момент наказания зла, возможно, воспринимался автором как торжество, достойное высокого стиля.

Подобное объяснение, на наш взгляд, приемлемо и в отношении булгаковской интерпретации образа Воланда. Хотя последний общается с персонажами, чей дискурс носит стилистически сниженный характер, сам он — образец величия и простоты как представитель силы, которая способна восстановить справедливость и покарать зло. Этот потенциал Воланда и его свиты нельзя недооценивать. Он, скорее всего, играет не последнюю роль в популярности образа Воланда среди читателей. Стремление каждого «маленького» человека, незащищенного перед злом, к тому, чтобы это зло было наказано теперь и здесь же — вполне естественно, и образ Воланда поддерживает его в массовом сознании. Это, конечно, не христианская точка зрения, но какая-то неистребимая потребность человеческой души. Народная драма в свое время ее учитывала, и хотя не ставила задачи изобразить сатану привлекательным, но какие-то черты обаяния все же были в этом образе.

Например, в пасхальной драме «Слово о збуреню пекла» (созданной на основе сюжета Никодимова Евангелия), которая, кстати, внимательно изучалась Н.И. Петровым, образ сатаны если не привлекателен, то по крайней мере драматичен. Кроме того, это центральный образ драмы, посвященной Христову Воскресению. О самом Христе только говорят на всем протяжении драмы, сам же он появляется только в самом конце. Причем драматизм событий, происходящих в аду, автором пьесы нагнетался специально. И. Франко, сравнивая Никодимово Евангелие, на основе которого создавалась драма, отмечает: «... эпизод с Иоанном Крестителем, в апокрифе довольно бледный, автор драмы переделал в яркую драматическую картину, ежели монолог Люципера, обращенный к Крестителю, представить себе как сопровождающийся драматическим действием диаволов, которые по велению Люципера должны были заготавливать «пекельный квасок» и подавать Крестителю расплавленную смолу». [5:9].

В «Слове...» драматичны события, происходящие вовсе не с Иисусом Христом, а именно с Люципером: его предупреждают о том, что Христос Сын Божий и что скоро он придет в ад и разорит его, забрав в рай всех праведников. Люципер хвастает тем, что он все на земле знает, но пророчества о Христе он не может или не хочет понять:

«Знаю Творца еще перед веки
Живого в небе и со человеки;
И тия травы, що Бог сотворил, все ведаю,
А того, що ся именует Сином Божиим,
барзо возненавиделем» [4, 387].

При этом Люципер уверен в своем могуществе и не представляет себе, как его могут победить: «Бог в небе з апостолами панует,

А моя слава во век роскошует.
И мене вси люди на языке носят,
Лепше нежели Бога просят;
А я ведлуг просьби их готов чинити
И буду их любити.» [4, 394]

Основой драматизма является постепенное постижение пророчеств о Христе и в конце концов их исполнение. В пасхальном вирше на тот же сюжет привлекает внимание тот факт, что речь Христа от речи его антипода стилистически не отличается. Христос не лишен чувства юмора и даже некоторого ехидства. Например, выводя людей из ада, он обращается к Адаму, припоминая ему первородный грех:

«Адаме, Адаме! Як тебе яблуко сюды далеко загнало!
И за тобою скільки праведных душ в пекли пропало!
Як тобі того яблука вкус показався?
Я ж через него на хрести за всіх вас розп'явся» [4, 383].

Очевидно, народные интерпретации священного сюжета и раньше бывали далеки от канонических, что определяло известное недоверие церкви к ним, но вовсе не лишало симпатий простого народа. «Вытесненные из церкви, мистерии перенесены были на церковные погосты и кладбища и наконец вытеснены за церковную ограду и, идя навстречу запросам народной жизни и сближаясь и переплетаясь с нею, разнообразились в своем составе и характере», — писал Н.И. Петров [9:331].

Игровая стихия на Украине издавна сопутствовала народной религиозности. Г.М. Нога пишет: «Український бурлеск свого часу швидко став популярним. Його природа — це природа масової культури, доступної всім. Могутні культурні річище гумористичної поезії, змішуючи земне з небесним, пропагує гармонію у співіснуванні двох світів» [6:181].

Взгляд на роман М.А. Булгакова в таком аспекте расширяет возможности оптимистического прочтения романа. Украинская традиция составляет то поле, в котором образ Воланда может восприниматься не свысока, как просто житейская мудрость и умение пить, не смешивая водку с портвейном, а как образ, дающий человеку право жить своей земной жизнью с надеждой на земную справедливость и собственный психологический комфорт маленького человека, чьи желания способны осуществляться на земле.

В своей работе В.М. Акимов приводит частный случай того, как Воланд и его сила воплощает тайные желания массового подсознания: «Невидима и свободна!» — вот ликующий крик Маргариты. Зачем нужна ей эта свобода? Через несколько минут она устроит погром в квартире Латунского,» — с печалью свидетельствует автор. [1:35] В контексте украинской бурлескной и вертепной традиции, где неизменным средством в общении героев нижнего

этажа служит дубинка, – поступок Маргариты никак не показался бы предсудительным, тем более, что в вертепе даже существовал тип злой бабы, с которой лучше не связываться. Это часть феерии, без которой праздник не праздник.

Своеобразная природа феерии, заставляющая воспринимать ее на грани едва ли не с кошмаром, всегда вызвала сомнения у ортодоксов. Г.М. Нога отмечает, что украинская бурлескная поэзия, комически освещающая даже самые возвышенные предметы, в то же время далека от пренебрежения священным смыслом. Он пишет: «Усталене й традиційне, виявившись осмисленим у комічному плані, стає ніби “знеціненим”, а отже, смішним. Але, руйнуючи зовнішні схеми, такий сміх залишає недоторканими внутрішні, глибоко закорінені переконання і уявлення людини» [6:181].

Детская читательская аудитория “Мастера и Маргариты”, так огорчающая своим непониманием ершалаимских глав романа, может быть, не так уж и далека от опущения авторского замысла, если согласиться с Ж. Нива в том, что для Булгакова средством спасения мира является игра. “Дьявольская свита права, не доверяясь мрачным людям, не любящим играть: это самые извращенные мошенники, – считает Ж. Нива и призывает: – Пусть человек снова станет ребенком, человеком играющим!” [13]

Н.К. Овсяннико-Куликовский в статье “Горизонты будущего и грани прошлого” писал о таком явлении, как “психологическая религиозность”, понимая под этим “особый, явно архаического типа уклад духа, отличающийся тем, что мнения или убеждения человека превращаются в догматы, что эти догматы овладевают сознанием, порабащают волю и объединяют все душевные элементы в стройное целое; другое отличие типа – это убыль критической силы мысли и потеря внутренней свободы” [7, 178].

Можно сказать, что роман М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита” как бы интуитивно восстает против этого явления. По своей сути он отвергает любые догматические схемы, способные “взять верх” над человеком. Этот факт, в известной мере, созрел благодаря украинской традиции народной смеховой культуры, которая представляет развитую школу игры, восстанавливающей в человеке оптимистический взгляд на жизнь и на себя в этой жизни. Булгаковская трактовка образа Воланда как представителя земного вездездия, который реализует упования маленького человека, не откладывая решений в долгий ящик, говорит о признании за этим человеком права быть таким, какой он есть, и исполнять свои собственные желания, а не требования высшей инстанции, при этом вовсе не входя в конфликт с нею, а, так сказать, предоставляя каждому “ведомству” заниматься своим делом.

Литература

1. Акимов В.М. Свет художника против Дьяволады. – М.: Народное образование, 1995.
2. Дунаев М.М. Рукописи не горят? (Анализ романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»). – Серия «Церковь и образование». Вып. 5. Пермь: Редакция газеты «Православная Пермь», 1999.
3. Золотусский И. Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба, № 2, 1991.
4. Мирон. Южнорусская пасхальная драма // Киевская старина. Т. LIII. – К., 1896. – С. 380–412.
5. Ibid. Т. LIV. – К., 1896.
6. Нога Г.М. Поетика бурлеску в українській віршовій літературі XVII–XVIII ст. – Дис. ... канд. філол. н. Спеціальність 10.01.01. – Укр. Літ. – К., 1992.
7. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы. В 2-х т. Т. 1. – М.:

Художественная литература, 1989. 8. *Осьмаков Н.В.* Психологическое направление в русском литературоведении: Д.Н. Овсянню-Куликовский. – М.: Просвещение, 1981.

9. *Петров Н.И.* Киевская искусственная литература XVII–XVIII вв., преимущественно драматическая // Труды Киевской духовной Академии. Июль–август, 1909. – С. 331–376.

10. *Розов В.А.* Традиционные типы малорусского театра XVII–XVIII вв. и юношеские повести Н.В. Гоголя. – К., Тип. Императорского Университета Св. Владимира, 1911.

11. *Савченко І.В.* Жанр діалога в українській літературі XVII–XVIII ст.ст. – Дис. ... канд. філол. н. Спеціальність 10.01.03. – Укр. Літ. – К., 1992.

12. Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Книга 1. – Л.: Наука, 1991.

13. *Nivat G.* Le Maître et Marguerite et homo ludens // Atti del convegno "Michail Bulgakov", Gargnano del Garda, Milano, 1986. – P. 419. Цит. по: Михаил Булгаков: современные толкования. К 100-летию со дня рождения 1891–1991. Сборник обзоров. – М., 1991.

І.В. Роздольська

Ю. Липа

**на сторінках журналу "Український засів":
концепція літератури у творчій практиці поетів
українського резистансу**

В історіософському трактаті "Призначення України", характеризуючи комплекс українських культурних тенденцій, Ю. Липа ствердив моральний консерватизм своєї нації, змістом якого є "відвічна боротьба зі злом, що невмируще. Це – зміст народів – синів вогню..." [3:151]. Саме цей знак Липа-поет поставив наріжним у постичній візії сутності власного народу: "Націє, народжена з вогня, Націє великая, молись, – Яснозбройний Юрій, як колись, Осідлав могутнього коня... Розбігається отрутна мла Від проміння дивного лица. Націє, народжена з огня, Ось прийшов твоїй Юрій, мов воскрес, Стримує могутнього коня, Простягає руку до небес" [2:93].

Моральний консерватизм, що не виключає поступу, а вимагає його, що не затримує, а постійно направляє, не знищуючи, уважно і обережно, запевдає він і письменству свого народу. Збірник есеїв "Бій за українську літературу" завдяки "Українському засіву" відкрив сучасному читачеві оригінальний погляд на мистецтво слова теж з погляду знака вогню – національно-державницької ідеї та героїчного чину. Мілітарний темперамент епохи, яку автор називає віком конунгів, повповодно присутній у "Бою...". Проблемно-тематичне спрямування трактату, його філософія породжені усією життєвою практикою Ю. Липи – мистецькою, медичною, військово-політичною. Імператив книги звучить майже за Франком, тільки у Великого Каменяра "література робітниця на полі людського поступу" [9:13], а в ідеолога повстанського руху – войовництва на цьому полі. Звичайно, що питання про призначення художнього слова – одне із "вічних" у філософії мистецтва. Важливо, що сторону Ю. Липи у цій дискусії обрало у 40–50-х рр. XX ст. чимало поетів. Митців такого гатунку Ю. Липа у праці прозріливо називає авторами "червоної книжки". Ми говоримо про поезію учасників національ-

но-визвольного руху проти більшовизму та фашизму у період другої світової війни під проводом ОУН-УПА, поезію українського резистансу. Правда, естетичні осмислення тенденційної літератури, її класифікацію Липа здійснює на матеріалі художньої продукції “під совітами” – однак висновки кристалізують універсальні властивості того чи іншого виду заангажованого письменства.

Тенденційне художнє слово автор підводить під кваліфікації “сіра, жовта і червона”, синестезійно поєднавши т.ч. наукове і поетичне мислення. Сіра література – удержавлена, постає із “соціального” чи іншого бюрократичного “замовлення” і механічно відображає директиви влади з її унормованістю грошових заробітків, Жовтий автор – виробник книги для грошей, який, звісно, “має всі дані до того, щоб уміти підробити всі почування, всі можливі ентузіязми. В залежності від того, яких вимагає ринок” [2, 7:27] Таке писання позбавлене високої мети, шляхетного мотиву: “не знають – навіщо вони пишуть”. А справжня література – “це синтеза сили одиниці, раси, протиставлення вічності й хаосу”. Жовта ж книжка – це “засіб до життя”, а не героїчна Життя, ота Залізна Вовчиця, що вимагає відповідно залізного письма.

Автор покликуюється на поділ літературного світу в Англії, що має три рівні – “high-brows”, “middl-brows”, і “low-brows”, які цілком розмежовані, із окремими апаратами критиків і видавництва. Звідси жовтописьменники – “low-brows”, найнижчий ярус. Поверхом вище – сіра книжка. Червона ж є “high-brows”, але вона є найнижчим пластом цього рівня, з якого формувалась “духовість більших письменників, що мають власний профіль і власний спектр барв” [2, 7:27–31].

“Червоні” книги писані найчастіше дилетантами в літературі, але не для снобізму, “не зі страху і не для самого заробітку”, хоч характер творчості таких письменників кваліфікує як утилітарний. Автор визначає “вірую” таких митців як “бажання оповісти, запалити і придатися” [2, 7:30]. У таких книжках є щось, “що притягає”. Це “пульсування крові, пульсування живе, нерівне, але щире. В тому пульсуванні – жива людина, що пише до живих людей. Це книжки, що вийшли з крові, і тому це – червоні книжки”. Такі книги “виросли з ритму биття серця сучасників”; є безпосереднім виявом духових теренів самої раси – у цьому їх цінність. Зазначено, що і для автора – це вибух, дуже часто єдиний у житті, “вибух, що його сам автор власновільно не може відтворити наново ще раз” [2, 7:31]. “Безпосередність” є важливого ознакою книг такого роду, адже завдяки їй в літературі твориться атмосфера близькості землі і народу.

Основним естетичним гаслом у даному випадку є те, що література потребує зв’язку з ритмом сучасності, але більшою для неї небезпечною є відрив “від духової раси, ніж яке-небудь порушення канонів естетизму хвилями почувань”; “так рішає Земля про силу і в літературі”. Творчість є продовженням буття особи, яке мало вартість, коли було “зв’язане з чимсь більшим, – з ідеями держави, раси”, тоді, коли “зміст життя був оцінюваний готовністю вмерти за нього”. Готовність умерти за зміст життя “селекціонує людей: ділить їх на приготованих до зламання і на одиниці, готові до всього в боротьбі. Напруження цього процесу печаті смерті змушує і творчі одиниці висловлюватись якнайглибше” [2, 7:34–35]. Єдині цінності людської

особистості – гордість, кров, земля – триада, що міцно єднає людину зі своїм народом. Ті самі вартості вимірюють і українську літературу.

Потяг до висловлювання себе за будь-яку ціну виявився у творчості січового стрілецтва, О. Влизька, Д. Фальківського й ін. Він характеризує і поезію українського руху опору. Формуючись у надрах збройних підпільних формувань, поезія резистансу пережила у кінцесвітньому хаосі війни ті гасла, що їх пророче передав українській літературі ХХ віку Ю. Липа.

Естетичні засади поезії резистансу, які поети підтвердили власним життям, власною смертю для авторів мають сакральне значення. Література для них – це політичне, магічне письмо, що, окрім естетичного призначення, має й чимало інших, історично необхідних конструктивних функцій, – мілітарну, етичну, виховну, державотворну, психоохоронну, покликане пересотворювати танатичний світ війни на світ життя, Еросу. Життя як самоофіра найвищій меті – Україні, а, отже, і вибір смерті в тих межових, нелюдських, апокаліптичних часах і спровокували поетичний вибух, “поезію чину”. Специфіка декларативного рівня поезії, як і культурно-історичні умови формування дозволяють кваліфікувати універсальну поезію в рамках червоної літератури. Її художня практика підтвердила чинність теоретичних положень і висновків Ю. Липи, його концептуальне ядро.

ХХ століття Ю. Липи – “Залізна Вовчиця”, що викормлює героїв. Відповідно українська література у вогненному вихорі “жизні” ХХ ст. мусить виплекати “духовість українських героїв”. Літературний герой доби вікінгів не може бути отруєний ситістю, як лермонтовський Печорін чи Мефістофель Винниченка – за цими посталями, – пише Липа, – “нема змісту чину, а їхня туга за чином, що не вміє хотіти, – понижуюча” [2, 6, 15].

Мілітарною свідомістю авторів та духом часу, зрештою, породжена присутність в поезії УПА когорти образів героїв-воїнів. Адже “мистецькість” природи майже нерозривна з її військовістю, як і прагненням утвердити українську духовність – зауважив Ю. Липа [3, 156].

Поетична піраміда українських провідників має кілька поверхів: перший – герой – конкретні сучасники, товариші по зброї, з якими безпосередньо проходило спілкування. Згадуються імена сотн. Нечая, Яструба, ком. Коники [4:101, 116, 84], ст. бул. Ігоря, ком. Залізняка, Савура Кліма, зв’язкової Оксани [8:224, 226–227] та ін., нам невідомих у своїх окремішніх рисах характеру, моментах життєвої долі. Їхні образи, створені поетами в межах парадигми героя, і є узагальненням на тому рівні, який міг дозволити досвід спілкування автора твору із прототипом. Поза тим це ритуал освячення–випробування пересічної людини, що полягає у з’ясуванні тих виняткових рис, які б дозволили означувати “кандидата” як “вождя”. Напр.: “...Як птах Гуляв з вітрами ти Наперейми. Як сірий вовк Ти з Сіроманцями Синіх верхів Скочив у шовк степів. І оп’янілий в перемогах Життя зложив” [4:116].

Другий ярус іконостасу, услід за тими, хто у бою з ворогом упав, – “На вістар слави України Життя і кров свою віддав” присвячений ликам найвідоміших вождів новітнього часу: Т. Чупринці (Роману Шухевичу), С. Бандері, С. Петлюрі. Вожді цього гатунку – безсмертні: “Згинуть всі недолюдки й тирани, Але Вождь Бандера буде жити!” “Тарас Чупринка був і є, і буде в сяйві слави!”, “...Цю зрім, що шал нам хуртовин, – Таж нам яснить Петлюри чин!” [8: 263, 268, 319].

І нарешті найвіддаленіші з погляду історії постаті з пантеону національної слави – козацькі ватажки, провідники української державності різних часів; античні герої – саме цей рівень став базисом для вибудовування за певною схемою нових “житій”, творення свого, конкретно-історичного, “упівського патерика”: це О. Теліга, О. Ольжич, О. Олесь, І. Франко, Леся Українка, Т. Шевченко, І. Мазепа, Б. Хмельницький, М. Залізняк, Прометей, Антей, Гефест, які своїм авторитетом скріплюють найбільшу святиню, націю, у протистоянні чужому, антиконостасу.

Піднесені, осяяні святістю, беатифіковані, глорифіковані образи провідників – це і психологічний захист, оберіг у деструктивній ситуації війни – фізичної, і психологічної (за рахунок пропаганди противника) – ці постаті творять український егрегор, зв’язуючи українські із енергетичним полем Всесвіту, перетворюючись на ангелів-охоронців душі українських воїнів, рятуючи останніх від зомбування [6]. Саме герой може стати в обороні одвічного Добра у змієборчому поєдинку. Не випадково в межах християнської парадигми поезія резистансу повноцінно творить власний варіант мотиву змієборства.

Військовість як ключова підстава українського характеру і мистецтва чину в межах історичних обставинах виявила себе в поезії УПА через фундаментальний образ військового обозу.

В умовах конкретно-історичного здійснення “Великої битви” український дім, окрім інтровертної криївки (її основний ідентифікаційна риса – глибинність, зануреність у землю), має ще і мобільний, рухомий зовнішній вимір – образ військового обозу, утворення, доречне в ситуації ворожого горизонтального середовища, рухається по поверхні. Це можливість дому екстравертного, що в поетичному контексті окрім звичайної тональності, може отримати вимір “хресної дороги” (на перехресті шляхів), стати “молінням о чап” [7]. То конкретна, зумовлена як історією, так і національним світосприйняттям, візія глобального символу корабля, який змагає до “символіки вертикальності та ідеї висоти”, органічної для української свідомості. Тут очевидна асоціація з усіма символами, що означають світову вісь”.

У 30-х роках на весь світ загримили бравурні модерні марші у Берліні і Москві – “монументальні фрази, гідні полчищ Вавилону чи стародавнього Єгипту” [3:10] – передчуття тотальної війни – боротьби рас. У 40–50-х роках поети українського резистансу у цій війні мають власний маршовий ритм – із українського військового обозу, що невідповідно має виразно екстравертні (націлені на зовнішній світ) психологічні ознаки. У ньому – проголошення оновленої української людини – *militans*.

Варто виокремити вимогу Ю. Липи до поетів бути будителями свого народу. Ідеал – Тарас Шевченко, якого він називає поетом крику: “Коли хто потрудились придивитись до передсмертних рядків Шевченка, очищених вогнем страждання від романтизму, побачить, як поет просто кричав віршем до Українців, щоб збудити їх зі сну ситости. Збудити, бо найбільш боявся він, щоб його расу, приспану лукавими, не обікрали з її творчих сил. Так шарпає й ричить хтось до сонного, як зближається пожежа” [2, 6:18–19]. В упівській поезії представлено цілий ряд творів апострофічного жанру, інфективного пафосу, що мають виразно експресивне емоційне, а поетично – експресіоністичне забарвлення.

Ю. Липа визначає новітній українській літературі, її наступним поколінням бути літературою чину, утверджувати українську расу, її духовність, державність, вести бій саме за українську літературу, творену національною мовою – власне такий вид тенденційності Ю. Липа дозволяє українському красному письменству. Свою творчість поетичну він так само підпорядковував “червоної” тенденції: *“Ім'я минулого – ми, Ім'я будучини – чин, Хто спинився – той служить темі, Хто в поході – звитяжить він”* [8:208]. Митці українського резистансу підтримали гасла свого Провідника, створивши загалом конкретний поетичний варіант “Бою за українську літературу”.

Література

1. Кэрлот Х.Э. Словарь символов. – М.: Refl-book, 1994.
2. Липа Ю. Бій за українську літературу // Український засів. – 1993. – Ч. 6 (10); 1993. – Ч. 7 (11).
3. Липа Ю. Призначення України. – К.: Фундація імені О. Ольжича, 1997.
4. Повстальська ліра. – Львів: Меморіал, 1992.
5. Роздальська І. Мотив змієборства в українській поезії резистансу першої половини ХХ століття // Молода нація. – 1997. – № 5. – С. 132–140.
6. Роздальська І. Образ національної еліти у поезії Резистансу // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Збірник Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне, 1999. – Вип. 7. – С. 119–132.
7. Роздальська І.В. Українська поезія резистансу 40–50-х років ХХ століття: генетичний контекст і естетична природа. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – 10.01.01 – укр. література. – Львів, 2000. – 19 с.
8. Слово і зброя. Антологія української поезії, присвяченої УПА і революційно-визвольній боротьбі 1942–1967. – Торонто: Видання Товариства колишніх вояків УПА ім. ген.-хор. Романа Шухевича – Т. Чупринки в США, Товариства колишніх вояків УПА в Канаді, Братства колишніх вояків УПА ім. св. Юрія Переможця в Європі, 1968.
9. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи // Франко І. Збір. Тв.: У 50 т. – Т. 26. – К.: Наук. Думка, 1980.

И.Ю. Позднякова

Империя знаков

в романе В. Пелевина «Чапаев и пустота»

Идеи А.А. Потебни занимают важное место в предистории русской поэтики мифа ХХ столетия. Их новаторский характер обусловлен глубоким пониманием метафоричности языка и символической природы мифа. Изучая фольклорные языковые тексты, А.А. Потебня делает вывод о первоначальном господстве в языке конкретных и неосознанно метафорических значений (*«метафоричность есть всегдашнее свойство языка и переводит его мы можем только с метафоры на метафору»*) [5:590]. Он отмечает, что образу свойственно заменять труднопонимаемое близким и наглядным понятием и говорит о полисемантической образной символики [выделено мной – И.П.]. Именно этот аспект концепции А.А. Потебни находит отражение в постмодернистской литературе и, в частности, в прозе В. Пелевина.

В. Пелевин – автор широко известный как массовому читателю, так и элите. Отношения критиков к нему самые противоречивые. Но тот факт,

что писатель – виртуозный мастер метафоры, отрицать вряд ли удастся. Пелевинские фразы всегда остры, образны и обязательно содержат второй смысловой слой. Возможно, что кто-то захочет упрекнуть автора в чрезмерной перегруженности текста художественными тропами. В этом случае будет уместно вспомнить теорию А.А. Потебни о том, что именно «*троп совершает скачок от образа к значению, <...> первоначально эта дистанция была очень небольшой*» [2: 123].

Излюбленный прием В. Пелевина – «*реализация метафоры*» [3:110]. Использование такого вида письма выводит устойчивое выражение на уровень материальной действительности, следствием чего является отстранение: жизнь воспринимается не на ее бытовом срезе, а на мифологическом уровне.

Произведения В. Пелевина открывают огромное поле деятельности для исследователей. В рамках данной статьи невозможно охватить всю империю знаков писателя, поэтому мы остановимся лишь на второй главе романа «Чапаев и Пустота», в которой писатель средствами постмодернистской поэтики воплощает идею «*алхимического брака*» между Россией и Западом.

Образ России в романе персонифицирован большим психиатрической больницы, идентифицирующим себя с героиней телесериала «Просто Мария». «*Галлюцинация личного характера*» пациента переносит читателя на набережную, погруженную во мглу, окутавшую мир, где в поисках *Жениха, Гостя, Спонсора* блуждает восемнадцатилетняя Мария. Начало ее пути ассоциируется с уходом Германа из дома в «Песне Судьбы» А. Блока. Выбор героини мексиканского сериала для отождествления с образом России не случаен. А. Хансен-Лёве в работе «Эстетика ничтожного и пошлого в московском концептуализме» говорит, что Россия представляет культуру, слагающуюся из всех других культур, так как не владеет оригинальными традициями. Замена же собственного реализуется в совершенстве (совершенстве фальсификации). Мексиканская Мария в результате преображения переходит в разряд своего собственного, русского.

Почему же именно мужчина идентифицирует себя с Марией-Россией? П. Чаадаев в «Философском письме» рассматривает женщину как обманчивую символизацию России, которая одновременно пробуждает и отвлекает на себя эротическую энергию русского интеллигента. Последний, в свою очередь, существенно андрогинен. Его «русскость» – это его анима, его женственность. «Русский интеллигент» расколот на западное сознание и русское подсознание. Не случайно Тимур Тимурович, врач психиатрической больницы, ставит больному диагноз – «*раздвоение ложной личности*».

Б. Гройс видит в России пассивное или «женское» поле для всяческих проекций Запада, она образует его массовое подсознание. Россия существует только в диалоге с Западом. Сама по себе она представляет «*гоголевское пустое место, заполняемое не объектами и субъектами, но знаками, разговорами, текстами – литературными и металитературными*» [1:217].

В романе В. Пелевина Мария-Россия – воплощение сознания миллионов глаз, глядящих на телеэкран. В этом же океане сознания возникает образ всепобеждающей силы, которую необходимо было соединить с кроткой любовью Марии. В. Пелевин использует такой прием постмодернистской поэтики как эстетизация быта. Вещи становятся чем-то более реальным и подлинным, чем их обладатели. В. Пелевин, создавая образ всепо-

беждающей силы, как искусственный оператор, фокусирует внимание на малиновом пиджаке с золотыми пуговицами (*«пиджак прорисовывался с чрезвычайной отчетливостью, и можно было даже, чуть напрячься, прочесть надписи на золотых пуговицах»*) [4:58, 59]. Пиджак выступает для современного массового сознания как некий фетиш, атрибут благополучия. Что же касается лица молодого человека, то оно было очень приблизительным, за исключением прически (*«чуть кудрявый каштановый ежик»*) [4:58].

Все, что возникает в *«розовой пустоте»* души Марии – результат трансформации чужого сознания. Так, вследствие подключения к ней *«сильно замусоренного и не вполне нормального сознания»* в ее душе возникают такие слова как *«прекрасная дама»*, *«незнакомка»*, *«Жених»*, *«Гость»* и словосочетания *«алхимический брак»*, *«отдых напрасен, стучу в ворота»*. Эти слова отсылают нас к Блоку, а затем и к инсценированному символистами карнавалу масок (с Россией, Прекрасной Дамой, Софией, их демоническими, или «западными» двойниками). Вся эта игра носит весьма эротизированный характер. Смысл слов *«Жених»* и *«Гость»* становится понятным Марии только в соседстве со словом *«Спонсор»*, *«Чайкой»* и двумя соединенными кольцами. Словосочетание *«алхимический брак»* находит аналогию у Мережковского или Розанова с их ожиданием так называемого космического брака между духом (мужской, европейский принцип) и плотью (женский, русский принцип). *«Россия оказывается при этом местом реализации западного эроса, его фантазмов о последнем синтезе, вытесненных логической западной цивилизацией»* [1: 257].

Мария ничуть не сомневается, откуда ей необходимо ждать жениха (*«Она огляделась, примерно сориентировалась по сторонам света и протянула руки на запад (каким-то образом было ясно, что жених появится оттуда)»*) [4:61]. Представ совсем молодой девушкой с двумя рыжими косичками и розовыми наушниками, Мария ожидает своего жениха. Он возникает в виде металлического человека (человека технической цивилизации), трансформирующегося на глазах перепуганной девушки в Арнольда Шварцнеггера, одетого в *«дивной красоты малиновый двубортный пиджак с золотыми пуговицами»* [4:62]. Шварцнеггер, так же как и Мария, является условным существом, сотканным из тысяч русских сознаний. В. Пелевин близок убеждениям индийской мифологии, склонной к спиритуализации человеческого образа, при которой телесность, естественность, жизненность не более чем живописная оболочка. Шварцнеггер периодически претерпевает различные видоизменения. Рука Арнольда ассоциируется у Марии с бревном, которое то ли Ленин несет на субботнике, то ли Ленина ведет за руку (как Шварцнеггер Марию). Затем Мария сравнивает Арнольда с трактором, а себя – с наспех прицепленным сельскохозяйственным агрегатом или со стальным рычагом, безжалостно несущим ее по мостовой. В другом случае, большое тело Арнольда, спрятанное под светло-серым покрывалом плаща напоминает памятник перед открытием. Окончательно же трансформируется тело Шварцнеггера в гигантский самолет, который и вступает в *«алхимический брак»* с Марией: *«она привстала, чтобы подоткнуть под себя куртку, и ей вдруг померещилось, что самые нежные части ее тела распластались на уловатых бедрах лежащего на спине металлического человека – не то поваленного ветром перемен Дзержинского, не то адского*

робота» [4:70]. В. Пелевин трактует этот «брак в небесах» в духе фаллического культа или фрейдистской концепции. В виде фаллических символов в галлюцинации больного выступают то антенна, то ракета, то Останкинская башня. Показательно, что и в последующем романе «Generation П» главный герой произведения, Вавилен Татарский, в качестве криэйтора (деятеля рекламно-телевизионного бизнеса) достигает вершины пирамиды власти – Вавилонской башни (или Останкинской телебашни). Он «низвергает» прежнего бога, становится супругом древневавилонской богини Иштар и возглавляет тоталитарную систему средств массовой дезинформации.

Сюжет второй главы романа В. Пелевина организован фрейдовской концепцией о бессознательном (в отличие, например, от первой главы, в основе построения которой лежит поэма А.Блока «Двенадцать» и некоторые стихотворения). В образе Тимур Тимурыча, врача психиатрической больницы, писатель выводит самого Фрейда. Оба являются врачами-психиатрами, невропатологами, изучающими внутренний конфликт человека, разрабатывают концепцию лечения больного, основывающуюся на вытеснении подсознательных желаний «Оно» посредством перенесения в сознание врача (а у В. Пелевина – больных) чужого желания, с целью найти разрешение возникшего конфликта. В четвертой главе описывается лечебно-эстетический практикум, представляющий собой рисование бюста Аристотеля. Вспомним ключевое понятие З. Фрейда о сублимации (переклещении сексуальной и агрессивной энергии в творческую).

В духе фрейдовской концепции можно прочесть весь роман В. Пелевина. Так, например, писатель рассматривает революцию как выход наружу бессознательного «Оно» с его стихийным характером. Безликая революционная масса наделена главными инстинктами «Оно»: тяге к смерти или разрушению, и сексуальному наслаждению.

Итак, Россия в романе В. Пелевина рассматривается как пространство мистико-эротического экстаза. Это мир господства «Оно» по отношению к «Я» (Западу).

В статье была предпринята попытка взглянуть на роман «Чапаев и Пустота» через призму социальных и мифологических знаков, что позволило выявить сложность и неоднородность восприятия писателем символов. Для полноценного прочтения произведений В. Пелевина необходим особый инструмент дешифровки, который не вписывается в рамки какой-то одной традиции (даже мифологической) и требует подключения методик исследования различных школ.

Литература

1. Гройс Б. Утопия и обмен. – М., 1993.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976.
3. Нефагина Г. Русская проза второй половины 80-х – 90-х годов XX века. – Минск, 1998.
4. Пелевин В. Чапаев и Пустота. – М., 1999.
5. Потебня А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.

Пародирование жанра литературного портрета в творчестве Льва Лосева

Пародия как «вид сатирического произведения, целью которого служит осмеяние литературного направления, жанра, стиля, манеры писателя, отдельного произведения» [2:259] является одним из наиболее древних литературных жанров. Ее истоки исследователи находят в фольклоре, а родоначальником считают греческого писателя Гиппонакта. В разные времена и в разных странах пародия, основанная на ироническом подражании осмеиваемому образцу, была участницей литературной борьбы, актуальным жанром, резко выступающим против недостатков современной литературы (пародия редко обращается к образцам литературы прошлого). Пародисты всегда избирали в качестве объекта пародирования отжившее, слабое. Пародировались и отдельные произведения, и темы, и литературные направления, и стили, и жанры. К пародии обращались в своем творчестве Еврипид и Аристофан, Шекспир, Сервантес, Лопе де Вега, Гете, Шиллер, Гейне. Среди русских писателей, отдавших дань пародийному жанру, А.С. Пушкин, Д.Д. Минаев, Н.А. Добролюбов. Писатели более позднего времени, продолжая традиции прошлого, внесли свой вклад в освоение и развитие жанра пародии. В русской литературе начала XX века жанр этот представлен чрезвычайно широко. В этот период пародировались и стихи известных поэтов, и прозаические произведения, и политические речи и документы, и даже учебники (замечательным примером подобного рода может служить пародия на гимназический учебник истории Д.И. Иловайского, изданная редакцией журнала «Сатирикон» в 1912 году, – «Всеобщая история, обработанная «Сатириконом», авторами которой были Тэффи, Осип Дымов и Аркадий Аверченко).

В 1925 году в Харьковском издательстве «Космос» вышла книга «Парнас дыбом» – сборник литературных пародий, авторами которых были профессор Харьковского университета Александр Моисеевич Финкель, доцент ХГУ Александр Григорьевич Розенберг и детская писательница и переводчица Эстер Соломоновна Паперная. Сатира, пародия и стилизация были любимыми жанрами такого выдающегося представителя харьковской филологической школы, как Александр Иванович Белецкий, академик АН СССР и АН УССР. Среди наиболее известных его стихотворных пародий «Сказание о графе Раймунде и чудесной мельнице господней и о кознях дьявола, не покидающего нас даже у святых райских врат», стилизованное под средневековую западноевропейскую балладу, и «О Кирике убогом и рогатом поне».

Литература последних десятилетий дает основания говорить о том, что жанр литературной пародии и сегодня остается в числе популярных и актуальных (достаточно вспомнить о распространенности в периодике 80-х годов многочисленных стихотворных пародий Александра Иванова, Алексея Пьянова и Андрея Мурая).

Среди литературных пародий последнего времени обращает на себя внимание серия «портретов» из книги Льва Лосева «Меандр» с длинным названием «Пьяный Ленин, голый Сталин, испуганный Хрущев, Тынянов,

Шкловский, Эйхенбаум, Зощенко, Ахматова, Пастернак. Поль Робсон, Роберт Фрост, Элизабет Тейлор и др.» [1]. Несомненно, это очень яркая пародия на жанр литературного портрета, получивший (в мемуарной его разновидности) чрезвычайно широкое распространение в русской литературе последних лет. Открывая цикл, автор пишет о том, что прочитал в газете «Воспоминания» «одного приличного человека, редактора в московском журнале», написанные в виде коротких заметок, наподобие такой: «Однажды я сидел в своем кабинете и ко мне заглянул молодой Василий Макарович Шукшин. Спросил: «Значит, вы тут всем этим отделом заведуете?» — «Заведую». — «И как же вы им заведуете?» — «Заходите, расскажу». — «Спасибо, в другой раз», — сказал Шукшин» [1:6]. Приведя такой показательный пример, Лосев задает вопрос: «Зачем пишутся такие воспоминания? Чтобы не уйти из жизни бесследно? Накорябать какую ни на есть надпись: «Здесь был Петя» (здесь — в жизни)). «Великий человек», по мнению автора, «используется в таком случае в качестве выдающегося валуна» [1:6]. Причину такого явления Лосев усматривает в конфликте между личной памятью и литературой, которая требует, чтобы воспоминания писались об исторических событиях и великих людях. «Человек теряется, — пишет он, — начинает стесняться своих родных воспоминаний, опихивать их в сторонку, скрести по сусекам — были, были ведь где-то тут встречи и с великими. Не может быть, чтобы жизнь прошла, а вспомнить нечего» [1:6]. И вот так же, «поскреба по сусекам», Лосев «выскребает» из своей жизни эпизоды, связанные с известными людьми, и подает их в пародии в ироническом ключе. Лосевская пародия — это «портреты», в которых нет ни фактов, ни характеров, ни авторских оценок. Не случайно 12 «портретов» уместились всего на пяти журнальных страницах. Так, он пишет, что о Тынянове ничего не помнит, но «мама рассказывала», как он, будучи совсем маленьким, однажды ударил пришедшего к ним в гости писателя домашней туфлей по голове, в которой уже носились замыслы романа «Пушкин» (неоконч.)» [1:7]. Подобным образом выпядят и воспоминания о Зощенко, которого автору с разницей в три года довелось видеть дважды: в буфете Дома писателя и в очереди за литературным гонораром.

Еще более лаконичен Лосев в части, описывающей его встречу с Полем Робсоном: «У Поля Робсона я брал интервью летом пятьдесят восьмого года на журналистской практике в Сочи. Он был неприветливый, почти грубый, жаловался на то, что перележал в первый день на солнце и теперь у него температура. У него были розовые пятна на скулах — обгорел» [1:8]. Вот и весь «портрет». Почти столько же места занимает и рассказ о встрече автора с американским поэтом Робертом Фростом, которого Лосев слушал в Пушкинском Доме. Самым важным из описанных в связи с этим событий выглядит обнаружение автором себя двадцать лет спустя на снимке в книге Ф. Рива «Роберт Фрост в России», выполняющее роль документального подтверждения факта встречи: «Фрост пробирается по проходу к эстраде, а сбоку я на него глазею» [1:8].

Более подробно рассказывает автор об обстоятельствах своих «встреч» с Хрущевым и Сталиным. С первым он в прямом смысле «столкнулся», прогуливаясь в ожидании начала киносеанса по сестрорецкому парку, и был тут же отгеснен его охраной. Второго лежащим на топчане в одних трусах видел во время прогулки на катере до Симеиза и обратно в старый

артиллерийский бинокль: «...передо мной было выложено с легким наклоном, как продукт на витрине, — две желтые босые ступни, черные трусы, над трусами большой желтый живот, за животом лицо с усами» [1:10].

Если другие портретируемые, так сказать, подлинны, то Ленин и вовсе фальшивый. Заявленный в заглавии на первом месте «пьяный Ленин», по признанию Лосева, — «поэтическая вольность». Он пишет: «Рожденный в 1937 году, я Ленина видеть не мог, но у меня однажды было безумное ощущение, что я его вижу» [1:7]. «Видел» Ленина автор в детском писателе Александре Ефимовиче Пунченке, перекавалифицировавшемся на старости лет «для прокормления» «из мариниста в лениниста». Картавящий пожилой человек, «порядочно навеселе», рассказывающий о своем «довольно бредовом» «ленинологическом» открытии, незаметно перешедший с третьего лица на первое, вызвал у автора полную иллюзию общения с настоящим живым Лениным. «Передо мною был настоящий Ленин, — пишет Лосев, — но получивший дополнительный шанс провести хоть вечерок по-человечески. После всей ненатуральной сухотки его существования сегодня он просто-напросто крепко поддал, вкусно поел и мелет забавную чупь перед приятелями» [1:8].

В лосевской портретной серии пародируется сам принцип подхода современных авторов к созданию мемуаров, алогичность названий, их несоответствие реальному содержанию написанного. Ее название, хотя и громоздко, но четко подчинено определенной логике, в соответствии с которой разделено на три части: нарочито «сниженные» выдающиеся советские политические деятели («Пьяный Ленин, голый Сталин, испуганный Хрущев»), русские литературоведы и писатели («Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум, Зощенко, Ахматова, Пастернак») и известные деятели американской культуры («Поль Робсон, Роберт Фрост, Элизабет Тейлор»). В самом же тексте заявленный в названии принцип полностью проигнорирован: все структурные части бессистемно перемешаны, порядок портретов совсем иной (не выдерживается даже и хронологическая последовательность изображаемых событий).

Пародируя современников, высмеивая их подход к мемуаристике, Лосев как подлинный сатирик соединяет разоблачение несостоятельных портретистов с раскрытием потенциальных возможностей жанра литературного портрета. Примером подобного рода оказывается портрет Ахматовой, где, казалось бы, при отсутствии портрета портрет все же создается: «Моя встреча с Ахматовой. Мне лет одиннадцать-двенадцать. В приемной лечебного отдела Литфонда, тогда еще в шереметевском особняке, окнами на Неву, мы с матерью сидим, ожидая очереди, ближе к двери. «Только сразу не смотри, — шепчет мама, — у окна Ахматова». Сжимаю глаза, вижу черный профиль, не очень чистое окно с толстым зеркальным стеклом, грязноватый лед Невы, длинную горизонталь Военно-медицинской академии на другом берегу» [1:9]. Это все. И все же портрет Ахматовой, на наш взгляд, пожалуй, состоялся, хотя его и нет. Автору одиннадцать лет, следовательно, это 1948 год. «Черный профиль» Ахматовой (после Постановления 1946 года) на нечистом фоне тяжелого времени.

Таким образом, пародируя жанр литературного портрета, Лосев не ставит под сомнение правомерность его существования в современной литературе, а лишь стремится высмеять недобросовестность некоторых современных

писателів, що звертаються до цього жанру, і показати його «сховані можливості», відкриваючи перед сучасними мемуаристами нові перспективи в його освоєнні.

Література

1. *Посев Лев*. П'яний Ленін, голий Сталін, испуганный Хрущев. Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум, Зощенко, Ахматова, Пастернак. Поль Робсон, Роберт Фрост, Элизабет Тейлор и др. // Звезда. – 1997. – № 6. – С. 6–10. 2. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Тимофеев Л.И., Тураев С.В. – 509 с.

В. Трофименко, К. Трофименко

Роберт Бьорнс

в перекладах М. Лукаша і С. Маршака

“Поет не тільки перекладає, але й змагається з оригіналом”. Цей відомий афоризм приходить до нас, коли мова йде про переклади з різних мов М. Лукаша. Перекладач має не просто передавати зміст поезії, а – найголовніше! – відтворити образ, ідею, дух твору. На думку О. Цибулевського, “переклад набуває самостійної цінності, оскільки він стає не лексичним віршованим переказом, а цілісною концепцією оригіналу. Саме концепцією, а не інтерпретацією; навіть в інтерпретації присутній момент мотивованого відступу, відходу, перекручення. Інтерпретуючи, щось додають. Джерело ж концепції – єдине” [6:260].

Таку концепцію оригіналу і відтворював у своїх перекладах М. Лукаш. У спогадах Ілька Корунця про Миколу Лукаша знаходимо розповідь про те, як працював перекладач: “Він працював і як усі перекладачі, і як ніхто інший. Захопившись оригіналом, він спочатку його вивчав, “примірявся” до нього, дошукуючись найефективніших способів і засобів його відтворення українською мовою. Потім зненацька “насідав” на цей твір і на одному диханні завершував переклад” [4:135].

Свого часу І. Франко, аналізуючи переклади з Шекспіра, які зробив П. Куліш, вказував на недоречне вживання українських прізвищ, постійних елементів тощо. Це зменшувало вартість перекладу. Однак він високо оцінив перекладацьку діяльність П. Куліша саме в тому, як він відтворював дух творчості Шекспіра: “Куліш виявив себе безпорадним при перекладанні численних Шекспірових дотепів, словесних каламбурів, натяків, тонкі звороти передавав загалом незутарно до того ж послуговувався при своїй праці манірованою стародавньою мовою, від чого читання його перекладів ставало тяжким ...” [7:33].

Це зближувало М. Лукаша з П. Кулішем, від якого він, на думку М. Москаленка, “перейняв далеко не тільки стильові, лексичні, ефонічні принципи організації своєї перекладної поезії та прози, але й саму фундаментальну ідею пересотворення засобами художнього перекладу української культури в її істинних, цілісних вимірах” [5:7]. Саме це прагнення українізувати поезію Р. Бьорнса відзначали критики та читачі, однак “Лукаш стояв на сво-

сму, принаймні ніколи не “каюся” ні перед критиками, ні перед своїми друзями, які йому також вказували на це” [4:135].

Дійсно, більшість поезій Бьорнса в перекладі М. Лукаша звучить українською піснею, баладою, жартівливою частівкою.

Так, у вірші “Веселий удівець” сварлива жінка характеризується як “псяюха”, порівнюється з “ягою”, вживається епітет “жінка-злюка”. І душа її, в перекладі Лукаша, знаходиться у Іллі-пророка, разом з яким вона гримить з неба. Ці мовні засоби разом із ритмічним строєм вносять характерні ознаки української стихії у переклад твору видатного англійського поета.

Цей вірш (“The Joyful Widower”) був перекладений і українською – М. Лукашем, і російською – С. Маршак. Неправдивим було б твердження, що обидва переклади дуже близькі до оригіналу. Наприклад:

I married wit a scolding wife
The fourteenth of November –

як варіант перекладу в Лукаша є:

Ох, я нещасний чоловік, –
Узяв сварливу жінку.

Маршак перекладає ці рядки так:

В недобрий час я взяв жену
В начале мая месяца, –

донушено неточність не лише перекладацьку, а й фактологічну: ліричний герой одружився 14 листопада, а не на початку травня. Слід зазначити, що у перекладі М. Лукаша з'являється Ілля-пророк, відсутній в оригіналі:

Мабуть, у рай Ілля-пророк
Узяв її до пари

(I rather think she is aloft – коротко говорить автор).

Як вже зазначалося вище, перекладач певною мірою є суперником автора, але це не дає йому права надто відхилятися від оригіналу. Так, рядки Бьорнса

Would I could guess, I do profess:
I speak, I do not flatter,
Of all the women in the world
I never would come at her! –

в перекладах виглядають дещо інакше:

Я так хотів би розгадати
Загробної життя тайну,
Чтоб после смерти нам опять
Не встретиться случайно!

(С. Маршак)

Куди не йди – не бійсь біди,
Не сподівайся муки,
І сит, і п'ян, живу, як пан, –
Не стало жінки-злюки.

(М. Лукаш)

Український переклад хоч і є дещо дальшим від оригіналу, ніж російський, все ж підкупляє своєю стилізацією під загальний дух твору – неприховану радість чоловіка, що нарешті позбувся злої дружини. І два ці переклади є дуже близькими: у першому випадку – між собою, в другому – до оригіналу:

And imitating thunder,
For why? – Methinks I hear her voice
Tearing the clouds asunder! –

ці рядки в перекладах звучать так:

Я чую жінчин голосок,
Як гримне грім із хмари.

(М. Лукаш)

Порой, в раскатах грома
Я грозный голос узнаю,
Мне издавна знакомый

(С. Маршак) –

хоча дослівно останній рядок звучить “який [голос] рве хмари на шматочки”.

Саме неможливість дібрати точну ідіому в мові перекладу породжує певну невідповідність, яка, втім, не є вирішальною в змалюванні загальної картини. Другий приклад:

But sure her soul are not in Hell –
The Devil would ne'er abide her! –

пише автор. В перекладах ми маємо:

Душа ж навряд чи взята в ад –
Чорти таких бояться.

(М. Лукаш)

Боюсь, что черт не принял в ад
Моей жены покойной

(С. Маршак) –

на відміну від попередніх рядків, думка тут висловлена досить чітко, потреба у пошуку надто точних аналогів у мовах перекладів відпадає, звідси – схожість перекладів М. Лукаша і С. Маршака.

Слід зазначити, що для успіху перекладу важлива не лише його змістова близькість до оригіналу, а й те, наскільки перекладач зумів передати ритмічний малюнок твору. Стосовно розглянутих перекладів можна сказати, що М. Лукашу і С. Маршаку це вдалося краще. Так, якщо в оригіналі при перехресному римуванні чергуються рядки з чотиристопним повним та чотиристопним усіченим ямбом в першій половині строфи, а в другій він іноді змінюється на чотиристопний хорей в непарних рядках, то в обох перекладах ми маємо стабільне чергування чотири- і тристопного ямбу, що цілком позитивно впливає на загальний фон.

Деякі переклади М. Лукаша та С. Маршака є дуже близькими до оригіналу, і це робить їх схожими між собою. Це стосується, наприклад, поезій “Моя любов – рожевий квіт”, “Чесна бідність” та інших. У вірші “Моя любов – рожевий квіт” читаємо:

Моя любов – рожевий квіт
В весінньому саду,
Моя любов – веселий спів,
Що з ним я в світ іду.

У Маршака:

Любовь, как роза, роза красная,
Цветет в моем саду.
Любовь моя -- как песенка,
С которой в путь иду.

Як бачимо, навіть рими у другому та четвертому рядках ідентичні.

Отже, переклади М. Лукаша є близькими до оригіналу твору, причому найбільшого успіху він досягає у відтворенні мелодики та загального настрою поезії Р. Бьорнса.

Література

1. Burnes R. The Poems and Songs. – М.: Советский писатель, 1981. – Р. 382.
2. Бьорнс Р. Стихи. – М.: Художественная литература, 1976. – С. 59.
3. Бьорнс Р. Вірші / Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. – К.: Дніпро, 1990. – С. 158–159.
4. Корунець І. Микола Лукаш як людина і перекладач // Всесвіт. – 1999. – № 11–12.
5. Москаленко М. Високий шлях Миколи Лукаша / Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. – К.: Дніпро, 1990.
6. Нермер Л. Из одного ключа (А. Цибульский и проблемы художественного перевода) // Мастерство перевода. – М.: Сов. писатель, 1981.
7. Franko I. Shakespeare bei den Ruthenen // Die Zeit. – 1903. – № 446.

Л.Л. Нежива

Літературні переклади Марії Загірньої

Подружжя Грінченків пов'язували досить тісні стосунки з науковими й духовними традиціями Харківського університету. Варто наголосити, що у 1881 року Б.Д. Грінченко складав іспити на звання вчителя при Харківському університеті, усе життя вивчав роботи Олександра Потебні, які стали методологічною основою для більшості його педагогічних праць, в яких ідеться про необхідність навчання рідною мовою, проблеми формування особистості.

Влітку 1883 року в м. Змісві відбулись педагогічні курси. Там Борис Грінченко познайомився з молододою вчителькою Марією Гладиліною, випускницею Богодухівської прогімназії, яка стала його дружиною. Слід зауважити, що викладачами в гімназії, а також на педагогічних курсах, були переважно випускники Харківського університету. Кращі з них відповідали оцінці Дмитра Багалія: “Така пира любов до України утворила серед харківської інтелігенції купки й гуртки українських народолюбців; ми бачимо їх у Харкові на протязі усього XIX століття. Вони утворювалися серед молоді – учнів вищих та середніх шкіл, особливо університету, і серед суспільства, й значну участь у них приймали професори Харківського університету. До сього треба додати, що Харківський університет взагалі був прихильний до українознавства і дав чимало славетних діячів на сій ниві” [1:218].

Такими, наприклад, були вчитель і письменник М. Лободовський, літератор В. Олександров, випускник, а згодом професор Харківського університету М. Пильчиков. У спогадах Марії Загірньої читаємо: "Під час теперішнього свого перебування в Харкові він [Б.Грінченко], знайшов трьох українців: Лободовського, Пильчик[ова] і Володимира Олександрова. Іноді ходив до їх" [2:28].

За порадою М. Лободовського молодого вчителя Б. Грінченка запросила Христина Данилівна Алчевська вчителювати в Олексіївську школу на Катеринославщині, а В. Олександров вмістив його оповідання "Одна, зовсім одна!..." в альманасі "Складка", який був виданий у Харкові 1887 року.

Потяг до перекладацької діяльності, тобто бажання наблизити українського читача до кращих зразків світової літератури, супроводжував Бориса та Марію Грінченків упродовж усього їх творчого шляху.

Переклади художніх творів становлять одну з найпотужніших підвалин у справі культурного зближення народів. Адже читання світової літератури не тільки розширює ідейно-естетичний світогляд, а й виховує пошану до культури інших національностей, знайомить із самобутністю традицій інших країн, мовлячи словами видатного поета й літературознавця М.Т. Рильського, художній переклад "це знаряддя спілкування між народами, знаряддя поширення передових ідей і обміну культурними цінностями, знаряддя зміцнення і зросту інтернаціональної свідомості" [6:239]. А, отже, перекладацька справа – важливий чинник у розвитку вітчизняного мистецтва.

Слід звернути увагу на активну діяльність у царині художнього перекладу української письменниці Марії Загірньої, автора науково-популярних і поетичних творів, розвідок з фольклористики, етнографії, мовознавства, а також творів для дітей, підручників. Внесок цієї письменниці, як популяризатора російської та зарубіжної літератури, у справу українського перекладацького мистецтва важко переоцінити. Глибоко усвідомивши значення міжлітературного єднання та взаємодії літератур різних народів, Марія Загірня розпочала свою літературну діяльність перекладом оповідання Льва Толстого "Чим люде живі?", який було опубліковано у Львові у 1884 році під псевдонімом Маруся Чайченко. Такий псевдонім, на нашу думку, пояснюється тим фактом, що на літературну творчість письменниці мали вплив прогресивні погляди її чоловіка Бориса Грінченка (Чайченка).

Найбільше уваги Марія Загірня приділяла сучасній їй зарубіжній літературі. Письменниця надала можливість українському читачеві познайомитись із творами німецького драматурга Германа Зудермана (драми на соціальну тематику "У рідній сім'ї", "Кінець Содомові"), а також з драматургією бельгійського письменника Моріса Метерлінка (п'єса "Монна Ванна").

Марія Загірня захоплювалася літературою реалістичного звучання. Природно, що письменниця перекладала драми Генріха Ібсена, який вважається одним із засновників норвезького національного театру. Творчість Г. Ібсена, як одне з найвищих досягнень західно-європейської реалістичної драматургії, довгий час була об'єктом зацікавлення українських театрів. Доробок цього письменника будив інтерес таких видатних українських літераторів як Іван Франко, Леся Українка, Михайло Коцюбинський, а також критиків і перекладачів. У 1907–1908 роках у Києві заходами видавництва Бориса Грінченка були видані гострокритичні соціальні драми "Нора",

“Примари”, “Ворог народів”, комедія “Підпори громадянства”, перекладені Марією Загірньою. Драми “Нора” Г. Ібсена та “Монна Ванна” М. Метерлінка були вміщені також і в антології всесвітньої літератури, в збірці поезії і прози для читання й декламування під назвою “Досвітні вогні”, куди увійшли кращі твори української, російської та зарубіжної літератури.

Зауважимо, що найбільша заслуга письменниці у тому, що вона, розуміючи проблеми дитячої літератури, основну увагу приділяла науково-популярній і художній книзі для дітей. Марія Загірня довгий час працювала вчителькою, а, отже, знала, в якій темряві живе українське село, яких книжок потребує народний читач. Письменниця Варвара Чередниченко у 1923 році опублікувала нариси з дитячої літератури, у яких відзначила вагомість перекладів Марії Миколаївни: “Діти селян позбавлені навіть можливості ознайомитися з художніми творами всесвітньої дитячої літератури. Своїми слабкими руками письменниця намагається дати відомості про це все в формі духовної їжі — читання селу, селянським дітям. Не можемо не одмітити тої соціальної чутлості до потреб, запитань передового селянського читача, яка проходить червоною ниткою в роботі М. М.” [19:38].

Марія Загірня мала демократичні погляди на роль мистецтва у розвитку культури, про що свідчить її практична діяльність як перекладача й популяризатора кращих творів світової літератури. Ставлячи перед собою просвітительські цілі, письменниця дбала й про те, щоб ці твори стали надбанням широкого кола читачів. Крім літературної праці, Марія Загірня займалася виданням бібліотеки “Молодість”, яку започаткував у 1906 році Борис Грінченко. У тому ж році були видані казки славетного датського класика Г.К. Андерсена у перекладі Марії Загірньої, про що знаходимо відгук у педагогічному журналі Полтавщини “Новими стежками”: “Письменниця належить до тих небагатьох працівників українського слова, що знає мову на прочуді. Її переклади зроблені бездоганно художнє. Досить тільки порівняти деякі окремі казки Андерсена, перекладачів яких ми маємо кілька, щоб одразу стала зрозумілою та заслуга М.М. на цьому полі” [9:37].

Переклади Марії Загірньої репрезентують твори, що увійшли до скарбниці світової дитячої літератури. Завдяки перекладацькій та видавничій діяльності письменниці в серії бібліотеки “Молодість” з’явилися книжки Марка Твена “Пригоди Тома Соєра”, Г. Бічер-Стоу “Дядькова Томова хата, або життя рабів-негрів”, повість для дітей “Серце” італійського письменника Е. Амічіса. Зауважимо, що ці видання мали попит серед читачів, а тому перевидавалися по декілька разів. Як от, збірка казок Г. Андерсена, перекладених М. Загірньою, була видана у Києві у 1906 році, перевидаана у 1918 році, а також окремо видавалися: “Погане каченя” (Київ, 1910), “Дівчинка з сирниками. Стократка”, (Київ, 1911). Така ж доля спіткала й переклад оповідання Е. Амічіса “Серце”, що був зроблений у співавторстві Б. та М. Грінченків і виданий після смерті Б. Грінченка у видавництві “Вік” у 1911 році, перевидааний у 1911 та 1917 роках. Зауважимо, що твори, видані Марією Загірньою, були добре ілюстровані художниками А. Івановим, І. Бурячком, О. Сластіоном. Вони виходили досить значними тиражами (від 6 до 14 тисяч), на задовільному поліграфічному рівні.

Діяльність Марії Загірньої пов’язана із завданнями, які ставили перед собою прогресивні видавці-просвітителі, а тому була завжди спрямована

на просвіту українського народу. У 1918 році Марія Миколаївна видає книжку для дітей про життя в школі—республіці Р. Тальбота “Старшини у Вільбайській школі”. “Ця книжка, талановито написана й талановито перекладена на нашу мову, зробила не менше для утворення нової школи на Україні, ніж ряд вчительських курсів. На курсах пропагувалися ідеї вільної школи серед учителів. М.М. агітувала (своїм перекладом) за вільне самоврядування школярів серед самих школярів” [9:37] — писала В. Чередниченко у педагогічному полтавському журналі “Новими стежками”.

Високої оцінки заслуговує робота Марії Загірньої над перекладами творів російських письменників. Маючи за мету якнайтісніше познайомити тодішнього українського читача із кращими прозовими творами російської літератури, письменниця переклала казки М. Салтикова — Щедрина “Як мужик двох генералів прохарчив”, “Дикий пан” (Київ, 1907), Д. Маміна-Сибіряка “Лісову казку” (Київ: “Криниця”, 1917 р.), М. Лескова “Оповідання про Хведора християнина і про друга його Оврама жидовина” (Львів, 1898 р.).

Переклади Марії Загірньої на той час були дуже популярними серед читачів. У творчій особистості письменниці поєдналися необхідні риси, що забезпечують перекладацький хист, такі як бездоганне володіння українською мовою і знання мови оригіналів, обізнаність у царині світової літератури, натхненність і культура праці. Усе це давало змогу Марії Загірній глибоко відчувати ідейно-художню тканину оригіналу і якнайповніше передавати його рідною мовою.

Іноді переклади Марії Загірньої з’являлися у вигляді популяризованих творів з одмінами й додатками, зі збереженням змісту й художніх якостей первинного тексту, однак це ніскільки не знижує якості перекладу. Тут варто згадати слова М.Т. Рильського, який у дослідженні “Проблеми художнього перекладу” зазначав: “Кращі перекладачі дають не буквальні (що й неможливо) чи буквалістичні, рабські переклади, а переклади творчі, по змозі, проте, підкоряючи свою індивідуальність індивідуальності автора” [6:240].

Окремого дослідження, на наш погляд, заслуговує переклад і переробка М. Загірньою повісті Данила Мордовця “Сагайдачний”. Між перекладачкою і автором оригіналу деякою мірою виникла внутрішня спорідненість, що й пояснює творчий вибір Марії Загірньої. Як відомо, Д. Мордовець писав свої твори російською і українською мовами, звертався в них до історичного минулого Росії та України. Письменник виступав на захист української мови, її право на самостійний розвиток у системі інших слов’янських мов, але в той же час підтримував точку зору про неперспективність української мови, яка залишалася просторічною. І хоча погляди письменника на розвиток української мови були дещо суперечливими й непослідовними, внаслідок чого деякі твори про Україну написані російською мовою, все ж таки його історичні романи і розвідки, написані на основі цінних архівних матеріалів, викликають інтерес широкого кола читачів, істориків, літературознавців. І це закономірно. Адже в багатьох творах Д. Мордовця відтворена проблематика історичного минулого України, розвиток сюжетів, система образів пов’язані з Україною, а також безпосередньо показано народні рухи, в яких чітко простежуються думки та справи народу.

До числа кращих творів Д. Мордовця належить роман “Сагайдачний”, який і зацікавив Марію Загірню, котра пропагувала й популяризувала

літературу для народного читача. У романі змальовано видатну історичну постать – гетьмана Петра Конашевича – Сагайдачного, а також історичних осіб: Петра Могили, Мелетія Смотрицького, Жолкевського, Мазепи. Характерними в романі є сцени з життя запорозьких козаків, їхній побут, звичаї, героїзм, норми поведінки. Отже, написаний російською мовою, цей твір потребував українського перекладу. І такий переклад з'явився, але це вже було історичне оповідання "Гетьман Петро Сагайдачний" з одніями й додатками Марії Загірньої. Індивідуальність перекладачки проявилась у тому, що вона скоротила моралізаторські роздуми Д. Мордовця, які ідеалізували складні історичні постаті замість необхідного соціального аналізу, а отже не відповідали історичній дійсності. Літературознавець В. Беляєв у передмові до російського видання роману "Сагайдачний" відзначає творчий підхід в українському перекладі Марії Загірньої: "Відмовившись від самостійної критичної оцінки епохи та героїв, звирівшись на тенденційно упереджені побудови, письменник [Д. Мордовець] тим самим відступив від історичної й художньої правди. Показово, що в українській переробці ("з одніями й додатками") Марії Загірньої (Марії Грінченко) усі ці історичні сентенції знято" [4:27].

Ідейно розрізняються назви оригіналу й перекладу. Якщо роман Д. Мордовця має назву "Сагайдачний", то Марія Загірня підкреслила значущість видатної історичної постаті України – прославленого гетьмана запорозького козацтва, полководця й політика, завойовника Кафи, переможця турок і татар на Чорному морі. Перероблене оповідання письменниці назвала "Гетьман Петро Сагайдачний", чим відзначила заслуги цієї історичної особи.

Разом з тим Марія Загірня зберегла в своїй переробці сюжет, композиційну структуру, образи роману "Сагайдачний", близько до тексту переклала використані з народних дум епізоди – "Про козака нетягу Ганджу Андибєра", "Про Самійла Кішку", "Про Олексія Поповича і бурю на Чорному морі", "Про Хведора Безрідного".

Отже, Марія Загірня обрала для популяризації твір, який знайомив українського читача з легендарними національними героями, котрі присвячували життя служінню рідному народові. Така література була дуже важливою, адже піднімала загальний рівень морально-етичної та політичної культури, впливала на формування історичної самосвідомості. Звернення письменниці до кращих надбань світової літератури є прикладом продовження традицій літераторів Харківської філологічної школи.

Література

1. *Багалій Д.І.* Історія Слобідської України / Передмова, коментар В.В. Кравченка. – Харків: Основа, 1991. – 256 с.
2. *Загірня М.* Спогади / Упорядкування, передмова, примітки Неживої Л.Л. – Луганськ: Шлях, 1999. – 160 с.
3. *Загірня М.* Гетьман Петро Сагайдачний / З повісті Д. Мордовця, з дод. й одніями переробила М. Загірня. – К.: Дніпро, 1991. – 96 с.
4. *Мордовець Д.І.* Сагайдачний. Крымская неволя / Вступительная статья, подготовка текстов, примечания В.Г. Беляева. – К.: Дніпро, 1987. – 286 с.
5. *Потебня О.О.* Естетика і поэтика слова / Упоряд., вступ. ст., приміт. І.В. Іваньо, А.І. Колодної. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
6. *Рильський М.Т.* Проблеми художнього перекладу // Рильський М.Т. Зібрання творів: У 20 т. – К.: Наук.думка, 1987. – Т. 16. – С. 239–306.
7. *Склада. Альманах* / Упорядкував Вл. Александров. – Харків: друк.Адольфа Дарре, 1987. – 223 с.
8. *Український декламатор.* Досвітні вогні / Упорядкував Б. Грінченко. – К., 1908. – 550 с.
9. *Чередишченко В.* Нариси з дитячої літератури. Марія Загірня (Грінченко) // Новими стежками. – 1923. – Січень-лютий. – С. 36–37.

**Іван Михайлович Білогуб –
випускник Харківського університету**

Серед випускників філологів Харківського університету, які працювали на Луганщині й впливали на розвиток літературознавчої думки, національних ідей в освіті, культурі в необхідній (і, можливо, найбільш денационалізований) області України, хотілося б розповісти про Івана Михайловича Білогуба, його наукові та літературні ідеї.

Сорок п'ять років його життя пов'язані з Луганським державним педагогічним інститутом ім. Т.Г. Шевченка.

У 1949 році І.М. Білогуб розпочав працювати на кафедрі української літератури, викладав історію української літератури кінця ХІХ початку ХХ століття, методiku викладання літератури й у 1990 році започаткував нову навчальну дисципліну – літературне краєзнавство.

Треба сказати, що літературно-мистецькі ідеали, інтерес до наукових досліджень сформувалися в І.М. Білогуба ще під час навчання в Харківському університеті, який він закінчив у 1934 році.

Красномовним підтвердженням сказаного є його спогади “Некролог”, що вперше були опубліковані в 1988 році, а нещодавно вийшли окремим виданням.

З великим бажанням розпочав навчання у вузі сільський юнак із Красnodонського району. У спогадах наголошено, що тоді в університеті витали імена його колишніх випускників – видатних учених О.О. Потебні, І.І. Срезневського, М.Ф. Сумцова. Студенти із захопленням слухали лекції улюблених викладачів: О.І. Білецького, Л.А. Булаховського, О.Т. Розенберга.

Студенти також виявляли інтерес до бурхливого літературного життя, зустрічалися з письменниками Миколою Кулішем, Леонідом Первомайським, Петром Панчем, Володимиром Сосюрою. А ще Іван Білогуб готував на радіомовлення анотації на оповідання письменників-земляків.

Улюбленими виставами в театрі “Березіль” були “Гайдамаки” Тараса Шевченка, “Маклена Граса” М. Куліша: “Були ще й інші зв'язки з “Березилем” через журнал “Масовий театр”, у якому заступник редактора Леонід Болобан організував рецензентську групу з молодих театрознавців. Проведено було якісь засідання, говорилося про наближення якогось ювілею, якоїсь круїлої дати, здається двадцятиріччя “Березіля”. Кожному гуртківцю було доручено вивчити роботу (життя і творчість) одного артиста і написати статтю типу літературного портрета. Мені дуже хотілося про А. Бучму або Крушельницького, та не пощастило, випало це зробити про Гіряка. Бував у театрі, зустрічався з артистом, намагався збагнути систему Леся Курбаса, його вимоги до акторів, про єдність ритму і часу та інших не зовсім зрозумілих мені понять. Та несподівано десь за місяць до ювілею нам було сказано: відміняється. Леся Курбаса усунуено від роботи. Які тому причини, нам було невідомо. Просто довелося замовкнути. “Березіль” утратив не тільки свого керівника, але й своє ім'я й свою вагу в театральному житті республіки і за її межами” [3:26].

Після закінчення університету І.М. Білогуб працює науковим співробітником Галереї картин Т.Г. Шевченка та на кафедрі літератури в Харківському бібліотечному інституті, спочатку асистентом із зарубіжної літератури в О.Т. Розенберга, а потім – викладачем української літератури. Розпочинає літературознавчі дослідження, зокрема з історії створення пам'ятника Тарасу Шевченку в Харкові. На жаль, ця перша дослідницька робота й стала приводом до несправедливого арешту. ... На пропозицію директора Галереї картин взяти його в співавтори, молодий науковець відповів рішучою незгодою. Як наслідок, з'явився наклепницький сигнал. 127 квітня 1937 року І.М. Білогуба заарештовано. Під час обшуку як "компромат" був забраний річний комплект журналу "Ілюстрована Україна" за 1913 рік.

У спогадах про це читаємо: "... Мене привезли до слідчого у неділю. Видно, робочих днів не вистачало. Перед тим була значна перерва у нічних зустрічах і поїздках у "чорному вороні". Тож встиг чимало передумати про тіні, які накривали й мене. Професор Я.С. Блудов, ректор Харківського університету, був запрошений на рішенням так званого "особого совещання" на Печору. Його сестра Люба була моєю дружиною. Так що я родич "ворога народу". А цього вже достатньо для криміналу. Про Я.С. Блудова і ще одного чи двох філософів з'явилася напередодні його арешту в якійсь із республіканських газет стаття з нападками. Вона стала своєрідним сигналом. Блудов був відсторонений від ректорства.

Після публікації ми з Любою пішли до Якова Семеновича в його нову, тільки-но отриману квартиру. Великі кімнати були не обжиті і взагалі мали б вигляд пустки, якби не стіл і ліжка.

Господар був приголомшений усім, що трапилось. І наші розради не змінили настрою Якова Семеновича. Він, будучи вхожим до ЦКА Компартії України, розумів обстановку глибше за нас, молодих, і багато в чому наївних. Знав близько і М.О. Скрипника, який застрелився. Знав і багато іншого, тож відчував себе причетним..." [3:35].

Тоді цього було достатньо, щоб бути засудженим за контрреволюційну діяльність та агітацію і зберігання буржуазно-націоналістичної літератури. Термін несправедливого ув'язнення закінчився аж у 1946 році.

Відтоді, як і всі працівники, І.М. Білогуб заповнював службову анкету й зазначив, що в 1934 році закінчив Харківський державний університет, потім викладав українську літературу в Харківському бібліотечному інституті, а з 1942 року працював у науково-дослідній польовій партії «Нафтогаз-розвідка» в Москві. Такий дивний запис дублювався багато разів. І лише наприкінці вісімдесятих Іван Білогуб в автобіографії написав, що 29 квітня 1937 року був репресований, перебував у Сибірському таборі (станція Тайга), а з 1938 року по 1946 рік включно – в Усть-Вимському таборі в Комі АРСР.

Тільки з 1956 року І.М. Білогуб почав друкуватися й у газетній періодиці, і в наукових виданнях. І хоча більшість публікацій тих років ідеологічно була бездоганною, однак і це не завжди допомагало, оскільки кандидатську дисертацію зміг захистити лише 1967 року, на п'ятдесят четвертому році життя, бо тільки 1965 року Верховний суд республіки офіційно реабілітував його за відсутністю складу злочину.

З 1970 року І.М. Білогуб двадцять років завідував кафедрою української літератури Луганського державного педагогічного інституту, виховуючи

любов до красного письменства, професії вчителя-словесника в сотен випускників.

Як науковець Іван Білогуб став відомим завдяки літературно-краєзнавчим дослідженням. Зокрема ще в 1963 році в журналі «Донбас» він публікує статтю з промовистою назвою: «А традиції є!», в якій обґрунтовує тезу, що першопочатком літературної історії нашого краю є «Слово о полку Ігоревім». Відтоді з'являються дослідження про літературну організацію «Забой», творчість письменників-земляків.

Особливо вболівав Іван Михайлович за долю української літератури на Луганщині. Нетерпимим був до тих, хто намагався обґрунтувати існування особливої «культури Донбасу». Рішуче заперечував ідеологічні догми, намагання партійних керівників «... позбавити народ його історичної пам'яті і культури, досвіду, умінь, знань і навичок поколінь, його історичного досвіду, довести до духовного спустошення...» [1:4].

Уже наприкінці життя Іван Михайлович Білогуб зміг по-новому осмислити свої краєзнавчі студії в книзі «Літературно-краєзнавча Луганщина» (перша частина видана в 1993 році, а друга – вже після смерті автора в 1994 році завдяки зусиллям літературознавця Юрія Єненка).

У своїй книзі науковець обґрунтовує ряд важливих теоретичних положень. По-перше, літературне краєзнавство включає в себе цілий комплекс джерел історико-етнічного, художньо-естетичного, морально-етичного змісту і є важливим засобом у формуванні духовної культури. По-друге, літературно-мистецьке життя Луганщини, починаючи від пам'ятки періоду Київської Русі-України «Слова о полку Ігоревім», є складовою частиною української національної культури і має глибокі традиції, які не переривалися, хоча й терпіли від національного державного гноблення, особливо в XIX столітті та до недавніх часів двадцятого.

Разом із цим, І.М. Білогуб глибоко досліджує життя і творчість російських письменників О. Кольцова, А. Чехова, В. Гаршина; які у свій час перебували на Луганщині, наголошує на конкретних прикладах їх любові й поваги до українського народу.

Так на відміну від більшості вчених, що декларували вплив тільки російської літератури на українську, він вдається до яскравих фактів, які ілюструють значення української культури в літературній та лінгвістичній спадщині Володимира Даля і в передмові до книги Ю. Єненка «Слово про Козака Луганського», зазначає: «В. Даль літературною, науково-лінгвістичною і громадською діяльністю був справжнім братом і другом українського народу, яким він не був по відношенню до російського самодержавства з його гнобительською політикою» [8:2].

Ще один аспект літературознавчих інтересів І.М. Білогуба – творчість лауреатів Державної премії України імені Тараса Шевченка письменників Івана Світличного, Миколи Руденка, Василя Голобородька, а також Юрія Сліпка, Івана Савича, чия доля поєдналася з Луганщиною.

Залипався в нього й інтерес до мистецтвознавства, який був реалізований у дослідженнях про скульпторів та художників Луганщини. Серед найбільш вдалих – передмова до альбому «Василь Федченко» (К: Мистецтво. – 1974).

Його ж мемуари тяжіють до художньо-документальної прози, а її власне літературне спрямування досягається за допомогою майстерно виписаних